GEORGE BANU

Shakespeare, lumea-i un teatru

Yorick

Lucrare apărută cu concursul Festivalului International *Shakespeare*

Mulţumiri lui Emil Borochină, directorul Festivalului International Shakespeare, şi lui Valentin Nicolau, directorul Editurii Nemira, pentru sprijinul amical ce a permis editarea acestui volum.

Toată gratitudinea mea pentru Ileana Littera şi Ioana Ieronim, care semnează admirabila traducere a antologiei propuse aici.

Recunoştinţa mea pentru atenţia acordată preparării textului publicat aici Danei Moroiv şi întregii echipe redacţionale a Editurii Nemira.

G.B.

GEORGE BANU este profesor de studii teatrale la Sorbonne Nouvelle-Paris. Conduce revista *Alternatives théâtrales* şi colecţia *Le Temps du théâtre* la Editura Actes Sud. Autor al unor volume de referinţă consacrate scenei contemporane şi principalelor sale figuri, lucrări traduse în numeroase limbi, dintre care menţionăm: *Actorul nesupus*, *Repetiţiile*, *Spatele omului*, apărute la Editura Nemira. A primit de trei ori Premiul pentru cea mai bună carte de teatru în Franţa; a obţinut Premiul de excelenţă UNITER şi Premiul Prometeu 2007. Este Preşedinte de onoare al Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru şi Doctor honoris causa al mai multor universităţi europene.

Antologie concepută şi comentată de

GEORGE BANU

Shakespeare, lumea-i un teatru

Introducere de Jean-Michel Déprats

Traducere din limba franceză Ileana Littera

Traducere din limba engleză a textelor de William Shakespeare Ioana Ieronim

Ediţia a II-a

NEMIRA

Coperta: Dana MOROIU, Corneliu ALEXANDRESCU

Imagine copertă: *Shakespeare*, portret de Giovanni Battista Cipriani, pictură murală comandată de H. Dawkins în 1766 pentru salonul de muzică de la Standlynch House, astăzi Trafalgar Park, Wiltshire.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
Shakespeare, lumea-i un teatru / antologie concepută şi comentată de George Banu; trad. din lb. franc.: Ileana Littera; trad. din lb. eng.: Ioana Ieronim.
— Ed. a 2-a.
— Bucureşti: Nemira Publishing House, 2013 ISBN 978 – 606 – 579 – 705 – 5
I. Banu, George (antolog.)
II. Littera, Ileana (trad.)
III. Ieronim, Ioana (trad.)
821.111.09 Shakespeare, W. 929 Shakespeare, W.
George Banu
SHAKESPEARE, LE MONDE EST UNE SCENE e Éditions Gallimard, 2009
© Nemira, 2010, 2013

ISBN 978 – 606 – 579 – 705 – 5
Pentru Peter Brook

Visul unei nopţi de vară, regie Peter Brook, Royal Shakespeare Company, 1970

CUVÂNT ÎNAINTE

Shakespeare, *Lumea-i un teatru* e titlul ales pentru a reuni în antologia de faţă ansamblul metaforelor şi al referirilor la teatru care împânzesc opera marelui dramaturg elizabetan. Proiectul, inspirat de un spectacol – *Visul unei nopţi de vară*, în regia lui Silviu Purcărete –, şi-a propus ca, de-a lungul întregii sale elaborări, să rămână în mod constant în intimitatea practicii teatrale şi să releve, pas cu pas, ceea ce aceasta a generat ca poetică shakespeariană efectivă; totodată, antologia a ţinut să aducă în prim-plan câteva texte memorabile, veritabile transpuneri *în fapt* ale poeticii lui Shakespeare. Publicată recent în reputata colecţie „Pratique du Théâtre" a editurii Gallimard, prezenta antologie îi împărtăşeşte pe deplin spiritul, căci piesele supuse discuţiei aliază în mod exemplar reflecţiile teoretice cu observaţiile de natură concret teatrală. Frazele, imaginile şi figurile retorice reunite aici poartă amprenta inconfundabilă a unui om de teatru unic, deopotrivă filosof şi artizan al scenei. Este, de altfel, şi perspectiva din care au fost formulate comentariile: antologia ne invită la o călătorie – nici strict cronologică şi nici utopic exhaustivă – prin universul shakespearian, oferindu-ne prilejul de a exersa fie tipul de lectură selectivă – cum am fi putut să nu zăbovim asupra câte unei metafore? –, fie examinarea amănunţită, analitică, a celor două opere capitale – *Hamlet* şi *Visul unei nopţi de vară* – în care autorul insistă, în mod explicit, asupra procesului de „fabricare" a teatrului şi asupra magicelor lui puteri. Căci numai pornind de la strânsele lui legături cu teatrul, de la vădita lui familiaritate cu scena, Shakespeare se deschide spre marea scenă a lumii. La rândul ei, antologia noastră doreşte să se plaseze, şi ea, la aceeaşi răspântie dintre lume şi scenă, din convingerea fermă că practica teatrală hrăneşte neîncetat gândirea despre teatru. Amândouă la fel de necesare, cum nu uită să ne amintească mereu Shakespeare.

G.B.

PREFAŢĂ

O estetică difuză

Există la Shakespeare, fără îndoială, un discurs despre teatru, dar nu unul închegat, sistematizat, constituit într-o doctrină, ci unul dispersat în întreaga-i operă, un discurs concret, aplicat, artizanal, legat mai ales de *facerea* teatrului, de secretele „fabricării" lui sau de

cele ale meseriei de actor. În remarcile pertinente ale personajelor sale şi în sfaturile „profesioniste" pe care acestea le dau în aproape orice împrejurare, nu ne e deloc greu să recunoaştem experienţa unui om familiarizat cu scena şi nici să ni-l imaginăm pe vizionarul care a reflectat îndelung la esenţa artei teatrale. În fond, de ce nu am admite că o experienţă cotidiană, o aventură artistică personală ar putea să transpară într-o operă de ficţiune? Căci, până la urmă, din ce este aceasta alcătuită, dacă nu *şi* din elemente ţinând de viaţa reală a autorului ei, elemente pe care opera le integrează şi cu care sfârşeşte prin a face corp comun? Realul hrăneşte astfel imaginarul, lăsându-se reperat fie datorită caracterului său explicit – lucru supărător atunci când gândirea scriitorului se erijează într-o profesiune de credinţă afirmată mult prea făţiş şi mult prea răspicat fie datorită unor recurenţe abil disimulate şi diseminate în operă, dar atât de insistente, de obsedante chiar, încât o identificare devine posibilă. Shakespeare aparţine mai degrabă celei de-a doua categorii: toate piesele lui mustesc de reflecţii asupra teatrului, aşa cum musteşte de apă pământul din apropierea râurilor. Teatrul este pentru el referinţa primordială, fundamentală, reluată fără întrerupere. Vom încerca în această antologie să depistăm respectivele ocurenţe şi să le reunim graţie unui montaj capabil, sperăm, să degaje unele constante şi să pună în lumină o viziune. Ceea ce ne interesează aici în cea mai mare măsură sunt apropierile, legăturile sau divergenţele la care invită textul shakespearian. Mai important ca orice altceva este să „auzim" vocea lui Shakespeare în toată complexitatea ei, să „recunoaştem" punctul lui de vedere asupra esenţei teatrului. Iată de ce am acordat deliberat prioritate modului în care textele se raportează unele la altele, operaţie favorizată de montaj şi aptă să stabilească relaţii, să releve conexiuni. Ne-am gândit că în felul acesta îi vom putea transmite şi cititorului plăcerea pe care am avut-o noi înşine recitind unele fragmente celebre sau descoperind pepite ascunse, plăcerea de a asculta din nou cuvintele marelui autor şi de a resimţi – pentru a câta oară? – extraordinara lor vrajă. Trebuia, aşadar, ca mai întâi să reunim extrasele reţinute şi să le citărn ca atare, pentru ca mai apoi (şi *doar* atunci) să descifrăm un secret, să avansăm o ipoteză. Prilej cu care ne-am amintit de acel personaj al lui Borges care copia *Don Quijote* numai pentru că îl atrăgea nespus romanul lui Cervantes… În literatură însă, copiile nu prezintă niciun interes, astfel încât, în ceea ce ne

priveşte, stadiului alcătuirii unui corpus de texte i-a urmat, în chip firesc, comentariul: textul în primul rând, desigur, dar un text *recitit*, *reexaminat* şi *interpretat* dintr-un unghi strict teatral. Textul ca purtător al mesajului shakespearian despre teatru şi ca expresie a pasiunii cu care marele elizabetan s-a aplecat asupra problemelor acestuia.

Shakespeare nu are un purtător de cuvânt şi nu vorbeşte la persoana întâi (cu excepţia *Sonetelor*) –, el îşi integrează propriul discurs în acela al personajelor sale, plasându-l în contexte situaţionale concrete, de care ştie să profite din plin. Eram datori, în consecinţă, să respectăm acest *entre-deux* şi asta am şi făcut, evitând să separăm brutal ideea autorului de făptura fictivă care o rosteşte (personajul) ori de întregul context (piesa în ansamblul ei). Căci Shakespeare formulează, într-adevăr, *reflecţii despre teatru*, dar, în acelaşi timp, *se serveşte de teatru* pentru a dezvălui adevărul unei fiinţe sau a califica o aventură, pentru a pune în evidenţă raporturile individului cu istoria sau cu lumea. Trebuia, aşadar, să resituăm, de fiecare dată, aserţiunile referitoare la teatru în materia însăşi a operei. Cei doi termeni fiind indisociabili şi consubstanţiali, era normal ca relaţia lor să fie păstrată intactă, ferită, cu alte cuvinte, de orice amputare.

Antologia începe cu un capitol consacrat *elaborării teatrului*, tocmai pentru a putea regăsi astfel un cadru, un mod de lucru şi un cod de conduită specifice epocii (de o surprinzătoare actualitate, în acelaşi timp!). Invariabil, Shakespeare introduce acest discurs în contextul *repetiţiilor*, practică eminamente teatrală. De altminteri, la fel vor proceda şi Goldoni, Lope de Vega sau Molière: pentru toţi, *repetiţia* va fi cea mai potrivită ocazie de a evoca actul teatral şi „fabricarea" lui. Jucând efectiv o scenă, e cât se poate de firesc să aduci vorba despre condiţiile de producţie, să dai sfaturi legate de meserie, să-ţi exprimi unele temeri, lucruri care îl privesc în mod direct pe actor, dar care vizează în egală măsură şi publicul. Aceste intervenţii practice permit nu numai conturarea contextului, ci şi explicitarea motivaţiilor unei reprezentaţii. Reprezentaţie ale cărei natură şi statut nu sunt niciodată mai limpede precizate ca în prologurile sau în epilogurile pieselor, veritabile poeme în care se conjugă concretul şi abstractul teatrului, materialitatea şi transcendenţa lui. Ele servesc drept placă turnantă între enunţurile cu valoare pedagogică, aluziile la regimul de exploatare a spectacolelor şi consideraţiile referitoare la receptarea

sau la condiţia metafizică a actului teatral. Graţie acestui amestec, acestei geniale „impurităţi", prologurile şi epilogurile sunt, într-adevăr, unice. Aici, cum ar spune Peter Brook, profanul şi sacrul se întrepătrund până la confuzie. În actul concret, palpabil, al *producerii* spectacolului, intervin întotdeauna semnele unui orizont de aşteptare… se materializează o *mişcare spre ceva* (*streben*) …

„Asta ce metaforă mai e?", întreabă jupânul André Fievrejoue în *Noaptea regilor* (Actul I, Scena 3). Opera lui Shakespeare abundă în metafore, mai ales în metafore legate de teatru. Ele nu sunt însă univoce, constante şi recurente, ci perfect reversibile, putând formula când o analogie menită să înnobileze teatrul, când (uneori la distanţă de doar câteva rânduri) o alta care să-l defăimeze şi să-i deplângă influenţa nefastă asupra oamenilor. Reperăm, astfel, datele unui dublu discurs, despre teatru şi, deopotrivă, despre viaţă, ambele – teatrul şi viaţa – reunite prin metafore. Metafore ale actorului şi, mai cu seamă, ale spectatorului… E interesant de remarcat, alăturându-le, că din ele nu se degajă o coerenţă, ci, dimpotrivă, un ansamblu de contradicţii: nimic nu îi este mai străin lui Shakespeare decât maniheismul relaţiei cu teatrul – de încredere sau de neîncredere, de acceptare sau de respingere. El nu alimentează nici optimismul dramaturgilor, nici ura Părinţilor Bisericii… Firește, ni s-ar putea replica de îndată că fiecare metaforă aparţine unui personaj şi că îl defineşte strict pe acesta, dar observaţia se cuvine neapărat relativizată: la Shakespeare nimic nu este sigur, totul se poate transforma în contrariul său, autorul stăpânind la perfecţie arta mânuirii acestor metafore reversibile care interzic orice alegere unică, orice calificativ definitiv… În funcţie de context, niciodată acelaşi, convertirea unui element în opusul său e monedă curentă în teatru. Între discursul despre teatru şi situaţia dramatică există o corelaţie, un raport de determinare. Acesta este, în realitate, sensul cel mai profund al discursului shakespearian. Dramaturgul confirmă astfel o frumoasă cugetare a lui Scott Fitzgerald, pentru care „marca unei inteligenţe superioare constă în faptul că este în stare să se fixeze simultan asupra a două idei contradictorii, fără ca din pricina asta să-şi piardă capacitatea de a funcţiona". Iată provocarea pe care ne-o lansează Shakespeare.

Reunite, aceste fragmente de discurs, aceste metafore şi aceste scene constituie nu o doctrină, ci o *viziune asupra teatrului*. Un teatru definit prin coexistenţa interioară a contrariilor. Brook mi-a spus

într-o zi: „La fel se întâmplă şi cu dragostea, în *Sonete*. Shakespeare plonjează în miezul contradicţiilor şi se întoarce de acolo fără răspunsuri, fără soluţii şi fără decizii. S-ar putea ca prin aşa ceva să se definească judecătorul ideal". Dacă Shakespeare nu rămâne niciodată multă vreme pe acelaşi plan, preferând să alterneze neîncetat teatrul brut cu teatrul sacru, astăzi descoperim că, la el, însăşi definiţia teatrului implică o coexistenţă a contrariilor. Acestea simt consubstanţiale teatrului ca artă, nu pot fi disociate de natura lui, iar dacă îl comparăm atât de des cu viaţa, o facem tocmai în virtutea acestei indestructibile *coincidentia oppositorum*, care nu se reduce aici la o figură retorică: ea califică esenţa însăşi a teatrului. Shakespeare nu o formulează explicit, nu o teoretizează, dar ea se impune în opera lui prin exerciţiul constant al enunţării unor opinii despre arta teatrală, cărora, ca într-un infinit joc de oglinzi, vin să li se opună alte opinii, contrare, dar tot atât de legitime. În *Julius Caesar*, Brutus îi invită pe complotişti să urmeze exemplul „actorilor noştri romani", însă câteva replici mai încolo Casca legitimează planul asasinării lui Caesar evocând tocmai comportamentul „actoricesc" al acestuia atunci când vine în Capitoliu. Actorul poate fi, aşadar, model de erou sau figură ipocrită, după cum teatrul însuşi e considerat când reflectare fidelă a lumii, când furnizor de iluzii, de minciuni şi de amăgiri. Oare nu este el chemat în ajutor de către Hamlet, atunci când, graţie lui, prinţul vrea „[să prindă-n laţ] conştiinţa regelui" (Actul II, Scena 2) şi nu tot Hamlet, după succesul stratagemei, îl denigrează reducându-l la o „împuşcătură cu gloanţe oarbe" (Actul HI, Scena 2)? Publicul este şi el, rând pe rând, iubit şi flatat sau, dimpotrivă, compătimit şi ironizat pentru postura lui de privitor ce se protejează prin neimplicare. Nu putem fi siguri de nimic, totul se poate preface oricând în contrariul său: pentru Shakespeare, teatrul reprezintă tocmai această mişcare vie, dialectică, această necontenită metamorfoză. Discursul despre teatru nu va fi niciodată la Shakespeare univoc şi definitiv, iar teatrul va permite întotdeauna astfel de permutări, deoarece el se bazează pe două principii opuse, adevărul şi falsul, aidoma conceptelor de *yin* şi de *yang* ale chinezilor. Niciunul, nici celălalt, nici adevărul vieţii şi nici iluzia creată de spectacol nu-l vor epuiza vreodată integral. Lecţia lui Shakespeare este una despre incertitudine, mai exact spus o lecţie a incertitudinii.

Unii istorici – ca Anne Righter, de pildă, care şi-a consacrat teza

de doctorat relaţiilor lui Shakespeare cu teatrul (*Shakespeare and the idea of the Play*, Londra, Chatto şi Windus, 1962; reeditare: Penguin Shakespeare Library, 1967/teză de doctorat, 1960) – consideră că neîncrederea faţă de această artă nu s-a manifestat chiar de la începuturile ei, ci s-a făcut simţită treptat, cu o accentuare evidentă în perioada de sfârşit a Renaşterii, perioadă marcată de un scepticism sporit ce a implicat şi erodarea progresivă a graniţelor, fapt ce l-a făcut pe Shakespeare să separe tot mai puţin teatrul de viaţă şi de vis. Ipoteză care, ca toate ipotezele, nu se confirmă decât parţial, căci, aşa cum am mai spus, Shakespeare formulează deseori, într-unul şi acelaşi text, două aserţiuni complet opuse. Dacă putem presupune că năruirea speranţei în plan istoric afectează şi speranţele puse în teatru, atunci va trebui să admitem că o îndoială în privinţa virtuţilor lui existase cu mult înainte şi că Shakespeare a asimilat de la bun început teatrul cu un focar al contrariilor. Ceea ce nu a trezit în el o „ură" asemănătoare cu aceea a Părinţilor Bisericii, dar i-a slăbit totuşi încrederea, unificatoare şi constantă, în teatru. L-a suspectat de ipocrizie, s-a îndoit de sinceritatea lui, în aceeaşi măsură în care a continuat să vadă în el un izvor al adevărului.

Toate aceste convingeri atât de contradictorii, toate aceste alegaţii care se bat cap în cap fac să fie cu mult mai dificilă precizarea statutului teatrului. La hotarul dintre artă şi viaţă, teatrul nu este niciuna, nici cealaltă, el se plasează în spaţiul inconfortabil, dar fecund, dintre cele două. Shakespeare profită de orice prilej pentru a vorbi despre *convenţia teatrală*, invită deopotrivă actorul şi spectatorul să o înţeleagă şi să o accepte, îi îndeamnă pe amândoi să se instruiască şi să se antreneze pentru a putea beneficia din plin de avantajele acestui pact, dar, în acelaşi timp, recunoaşte puterea contaminantă a teatrului, puterea de a crea senzaţia de viaţă reală, de a face ca spectatorul să se identifice cu personajele de pe scenă. De altfel, oare nu tocmai această alternanţă e cea care constituie substanţa, sensul profund al prologurilor şi al epilogurilor? Nu ne spun ele oare că în teatru nu există o separare absolută între artă şi viaţă? Viaţa şi arta sunt aici coprezente. Iar Shakespeare (lucru de-a dreptul fascinant în opera lui) nu caută adesea soluţii pentru a destrăma iluzia şi a anula efectele ei de identificare, pentru a introduce distanţa şi a reinstaura convenţia? Nu defineşte el teatrul ca performanţă a unui actor care joacă un rege cu încuviinţarea publicului? Când există riscul de a uita, fie şi pentru

scurtă vreme, că regele e de fapt un actor, actorii înşişi se însărcinează să risipească iluzia pe care tot ei au creat-o. Shakespeare nu conteneşte să exploateze resursele acestei complexităţi, care, după cum se vede, nu este nici descoperirea şi nici apanajul exclusiv al modernităţii. Pentru acest precursor de geniu, teatrul e refractar la o unică definiţie şi la un statut bine determinat, el îl interesează ca metaforă, cea mai cuprinzătoare şi cea mai exactă metaforă a vieţii. îl interesează atât de mult, încât celebrul critic Northrop Frye a putut să afirme, fără nicio reţinere, că „în fiecare piesă scrisă de Shakespeare, eroul sau personajul central este teatrul însuşi" (*Northop Frye on Shakespeare*, 1986).

„Lumea este un teatru" – cuvinte repetate neîncetat de la greci şi de la romani încoace; se ştie, de asemenea, că Shakespeare a cerut ca pe frontispiciul Teatrului Globe să fie înscrisă faimoasa maximă a lui Petronius: *Totuşi mundus agit histrionem*. Da, fiecare om e un actor, dar oare el joacă un singur rol sau mai multe? Iar viaţa, ce fel de piesă este viaţa: tragică sau derizorie? Ceea ce fusese la început doar o metaforă punctuală a devenit până la urmă o viziune globală, ai cărei termeni rămân însă neschimbaţi şi în continuare coprezenţi: teatrul şi viaţa. Dar cum comunică ei? Dacă viaţa seamănă cu teatrul, oare teatrul nu este, la rândul lui, un dublu al vieţii? întrebare inversată, pe care nu avem cum să o evităm. Teatrul are aici rolul de instrument al gândirii, iar viaţa, pe cel de sursă a ambiguităţii. N-ar trebui uitat niciun al treilea termen, care completează binomul de mai sus transformându-l în bine-cunoscuta triadă a acestui autor baroc: visul. Teatrul se apropie de experienţa visului, de irealitatea lui fugitivă: ne-o repetă diverse personaje şi, mai ales, epilogurile. Iar visul ţine atât de experienţa nocturnă – pe care ne-o oferă viaţa cât şi de perceperea teatrului – pe care ne-o oferă scena. Cei trei termeni – teatru, viaţă, vis – simt strâns legaţi între ei... ca într-un joc de oglinzi ce multiplică imaginile reflectate.

Ştim că mecanismele memoriei se sprijină pe o configuraţie spaţială care permite fixarea schemei discursului după un model arhitectural. În privinţa lui Shakespeare, această funcţie o îndeplineşte Teatrul Globe: numai referindu-ne la el vom putea „citi" cum se cuvine ansamblul textelor extrase din operă. Căci aceste texte sunt preţioase mai întâi pentru valoarea lor documentară: ele furnizează o serie de informaţii despre scena elizabetană din vremea lui Shakespeare,

despre practicile teatrale, conflictele, actorii şi publicul ei. Nu e vorba câtuşi de puţin de o abordare istorică, ci doar de o colecţie de date capabile să reconstituie pentru cititor contextul care l-a inspirat şi în care a creat Shakespeare, solul fertil din care şi-a tras seva discursul lui, un discurs în care experienţa artizanală se împleteşte permanent cu reflecţia filosofică. Shakespeare este un gânditor concret. Teatrul Globe, cu structura sa, cu publicul său amestecat, cu neîntrerupta defilare a atâtor tipuri umane şi cu veşnica vânzoleală din sală şi de pe scenă, a fost locul unde el şi-a putut construi opera pornind de la celebrul precept „lumea este un teatru". Se spune că Ben Jonson, eternul său adversar, a înţeles foarte bine asta atunci când, în faţa resturilor calcinate ale unui Globe distrus de incendiu, a exclamat: „Iată ruinele lumii". Încă o dată, metafora se reconverteşte. Lumea este un teatru, dar şi teatrul este o lume.

„Autorilor baroci le plac echivocurile", scrie Antonio Tabucchi, plasându-şi una dintre cărţi sub semnul acestei aserţiuni iniţiale. Echivocul nu poate fi disociat de atracţia irezistibilă pe care o exercită cuplurile antinomice, acele opoziţii atât de cultivate de către gândirea barocă, o gândire paradoxală, în continuă mişcare, niciodată sigură, întotdeauna discutabilă, derutantă. Shakespeare o practică în mod genial – volutele gândirii lui seduc şi farmecă dar nu uită să îi adauge de fiecare dată un breviar de recomandări prozaice şi tehnice. Seducţia vine, bineînţeles, din coabitarea contrariilor: afirmând certitudini, provoci perplexitate. Echivocul e de îndată contrabalansat de precizia unei indicaţii de regie (dată la repetiţii), numai că această banală indicaţie se pomeneşte brusc în vecinătatea unei metafore existenţiale. Joc ce se poate prelungi la infinit, joc care nu se termină niciodată. Joc adânc înrădăcinat în însăşi materia din care e plămădită engleza, limbă ai cărei termeni referitori la teatru nu încetează să întreţină relaţii îndeajuns de echivoce cu vocabularul uzual pentru a da naştere unor derive poetice, unor alunecări de sens produse pe căi misterioase şi întortocheate sau unor confuzii „baroce". Când Bufonul, întrebat de Lear, îi răspunde folosind cuvântul *shadow* pentru a-şi indica statutul, oare ce înţelege el prin asta: că e „umbra" regelui sau că e „interpretul" lui? Iar toate acele *shadows* pomenite de Puck în epilogul la *Visul*… nu induc şi ele o indeterminare similară? Exemplele sunt nenumărate, dar, în mod deliberat, am renunţat să includem în antologie şi acest aspect, legat în ultimă instanţă de nucleul ireductibil al unei limbi.

A

Într-o noapte m-am întors acasă târziu, venind de la un spectacol cu *Visul unei nopţi de vară* pus în scenă de un prieten, Silviu Purcărete. Zorii m-au prins recitind scena meşteşugarilor şi epilogul lui Puck; şi deodată, la ceasul acela al execuţiilor rapide şi al revelaţiilor subite, am simţit dorinţa de a reuni într-o antologie comentată textele lui Shakespeare despre teatru. O antologie care să ne permită să regăsim, să recitim, să regândim frazele prin care Shakespeare îşi exprimă încrederea în teatru, dar şi pe cele care îi trădează resentimentele faţă de el, de la detestare la blamul violent. Din acest ansamblu s-ar putea într-adevăr configura şi ar putea ieşi la lumină, aidoma „desenului din covor" al lui Henry James, o imagine completă a viziunii sale despre teatru, cu luminile şi cu umbrele ei.

Dat fiind faptul că Shakespeare abordează teatrul atât din unghiul artizanului, cât şi din acela al filosofului, textele reunite în antologie au şi meritul de a indica unele remedii la „criza teatrului", diagnostic atât de des formulat în ultimele decenii. Căci dacă în ele e vorba, într-adevăr, despre o *practică* – ameninţată, poate Shakespeare vorbeşte, în egală măsură, despre *teatralitate*. Chiar dacă, în planul realităţilor curente, câmpul teatrului se restrânge, se îngustează, referirile la teatralitatea lumii nu dispar… şi nimeni altul în afara lui nu poate furniza argumente mai convingătoare pentru a afirma încrederea neabătută în teatru. Shakespeare ne cere să nu acceptăm înfrângerea, să nu ne lăsăm pradă îndoielilor şi să ne căutăm, dacă vrem să rezistăm, cei mai buni aliaţi. Din zona dramaturgiei sau din cea a scenei. Va veni şi timpul reînvierii teatrului, ne asigură el. Pentru că lumea rămâne o scenă şi pentru că hora rolurilor se continuă, dincolo de reflecţiile dispersate şi de discuţiile la obiect se încheagă, se impune şi va exista veşnic o unică şi emblematică propoziţie: Totuşi *mundus agit histrionem*. În postura unui filosof bufon, Shakespeare se adresează spectatorului sau cititorului prin intermediul lui Lance, bufonul autentic: „N-ai să scoţi tu de la mine un asemenea secret niciodată, altfel decât printr-o parabolă" (*Doi tineri din Verona*, Actul II, Scena 5).

Această antologie nu este deloc neutră: ea încearcă să adune laolaltă crâmpeie dintr-o gândire *în act*, practică, aplicată, animată de jocul contrariilor, alternând decepţia cu speranţa şi devenind astfel o gândire a *incertitudinii active*. Shakespeare este prezent în paginile ei

nu pentru a ne liniști, nu pentru a ne încuraja, ci pentru a ne ține în viață. Pe noi și, împreună cu noi, teatrul. Este și efectul pe care dorim să-l aibă antologia. O infuzie de vitalitate și o meditație despre ana teatrului la un loc.

INTRODUCERE

Theatrum mundi

Viața nu-i decât o umbră în mișcare, un biet actor care se împăunează și se-agită pe scenă cât e vremea lui iar pe urmă nici nu mai auzi de el.

(*Macbeth*, Actul V, Scena 5)

Când ne naștem, plângem că ne-am trezit Pe scena asta mare de nebuni.

(*Regele Lear*, Actul IV, Scena 6)

Acestea sunt, fără îndoială, cele două bine-cunoscute pasaje care formulează în modul cel mai explicit toposul *teatrului lumii*, topos central în dramaturgia shakespeariană, în gândirea renascentistă și în poetica barocă… Să începem însă prin a face un scurt, dar necesar ocol.

Majoritatea numelor teatrelor londoneze din timpul domniei reginei Elizabeta I și apoi a regelui Iacob I – *The Red Lion*, *The Rose*, *The Swan*, *The Fortune*, *The Red Bull*, *The Hope* ș.a. se refereau la elemente ale lumii exterioare, în special la animale, ori la noțiuni abstracte, la virtuți etc. În raport cu ele, denumirile celor două teatre unde au fost puse în scenă piesele lui Shakespeare – *The Theatre* și *The Globe* – constituie excepții notabile, prima fiind autoreferențială, a doua alegorică. Jumătate dintre comedii, cele două prime tragedii atipice-*Titus Andronicus* și *Romeo și Julieta* – ca și cea mai mare parte a pieselor istorice (cu excepția lui *Henric al VIII-lea*, operă tardivă, și a lui *Henric al V-lea*, cu care s-a deschis, în 1599, teatrul *The Globe*) au fost într-adevăr reprezentate într-un spațiu numit emblematic The Theatre, Teatrul, situat în cartierul Hollywell din nordul Londrei. Așadar, însuși locul unde au început să prindă viață creațiile shakespeariene purta numele generic al acestei arte a „minciunii veridice", al acestei arte a iluziei, pentru care ambivalența și permanenta tensiune dintre reprezentarea referențială și distanțare,

dintre mimesis şi stilizare simt elemente nu numai constitutive, ci şi definitorii. De fapt, într-o măsură mai mare decât Brecht, Shakespeare nu încetează să amintească ancorarea teatrului, ca ficţiune, în concretul cel mai palpabil, construirea unui univers *fictiv* în parametrii *realului*, materialitatea scândurilor pe care se joacă poveşti *inventate* despre o istorie *adevărată* a lumii şi a pasiunilor omeneşti. În toate piesele sale, dramaturgul insistă neobosit asupra caracterului *artificial* şi *ficţional* al povestirii teatrale. În *Henric al V-lea*, înfruntarea dintre „două puternice monarhii" (Prolog) se desfăşoară pe un „O de lemn" (*Ibid*.), loc derizoriu, nedemn de a fi scena acestui grandios episod istoric dacă imaginaţia spectatorilor n-ar prelua sarcina textului şi nu le-ar da cuvintelor rostite puterea de a transfigura, de a face ca totul să pară absolut autentic. Pe legendara Cleopatra, simbolul însuşi al eternului feminin, o încarnează un adolescent ce pare mai degrabă un copilandru: temându-se că va fi purtată în triumf la Roma, ea se îngrozeşte la gândul că va vedea „O Cleopatră scheunându-i măreţia într-un băietan / Ce-o va maimuţări în chip de curvă" (*Antoniu şi Cleopatra*, Actul V, Scena 2) (*Some squeaking Cleopatra boy my greatness / I'th posture of a whore*) (*Ibid*.). Căci, aşa cum se ştie, eroine la fel de emblematice pentru seducătoarea lor feminitate precum Cleopatra – şi înaintea ei Julieta – sau, în comedii, Rosalinda din *Cum vă place*, Porţia din *Neguţătorul din Veneţia* ori Viola din *Noaptea regilor* au fost interpretate, toate, de câte un *boy actor*. Dramaturgia shakespeariană îşi denunţă, clipă de clipă, teatralitatea care o fondează, arătându-se perfect conştientă de ambiguitatea proprie artei teatrale: acţiune adevărată – în dubla ei dimensiune vocală şi gestuală – şi simulacru, artificiu, aparenţă înşelătoare. În una şi aceeaşi piesă, ba chiar, deseori, în interiorul unuia şi aceluiaşi monolog, protagonistul trece de la afirmarea puterilor spectaculare ale teatrului la conştiinţa, exaltată sau grotescă, a „falsităţii" lui, a abilităţii cu care ştie să se prefacă, să imite, să amăgească, din dorinţa de a crea o „iluzie a adevărului". Astfel, ascultând celebrul monolog al Hecubei, Hamlet, deopotrivă uluit şi încântat, începe prin a admira jocul extrem de convingător al actorului care o interpretează pe Hecuba, ale cărei „născociri" „i-au adus lacrimi în ochi, i-au dat un aer de rătăcire, / I-au frânt glasul, manifestare urmând pe deplin / Formele plăsmuirii sale?") (Actul II, Scena 2), continuă prin a observa cu amărăciune zădărnicia eforturilor acestuia („Şi toate pentru nimic, / Pentru

Hecuba! / Ce-nseamnă Hecuba pentru el şi el pentru Hecuba, / Ca s-o plângă?") (*Ibiel*.) ... şi sfârşeşte prin a-i încredinţa tot unei reprezentaţii teatrale misiunea extrem de dificilă de a interveni asupra realului şi de a-l demasca pe ucigaşul tatălui său. Totul în mai puţin de treizeci de versuri.

Teatrul lui Shakespeare nu se rezumă însă niciodată la simpla comtemplare (fie ea şi extaziată) a propriilor sale „vrăjitorii". Ambiţia lui este aceea de a dezvălui adevărurile lumii, violenţa istoriei, realitatea contradictorie a patimilor omeneşti. În 1599, când, din pricina unui contract prost întocmit, compania teatrală a lui Shakespeare (cunoscută la acea dată sub numele de Comedienii Şambelanului) e pe punctul de a fi evacuată din spaţiul ocupat până atunci, trupa se vede silită să-şi găsească un alt sediu. Actorul James Burbage o ia înaintea „demolatorilor" şi, fără să mai stea pe gânduri, demontează în viteză scena şi „reconstruieşte" Teatrul pe celălalt mal al Tamisei, într-un cartier situat în afara jurisdicţiei municipale, cartierul bordelurilor şi al arenelor unde aveau loc luptele de urşi. Aşa se naşte un nou loc teatral, cunoscut în curând sub numele de *The Globe*, Globul, denumire emblematică a unei alte asocieri simbolice (semnificativă atât pentru dramaturgia, cât şi pentru filosofia shakespeariană) prin care se afirmă răspicat că mica scenă a teatrului nu este altceva decât o reflectare a marii scene a universului. Părticica reflectă întregul, teatrul reflectă lumea. De altfel, pe frontonul Globului se putea citi o maximă a lui Petronius: *Totuşi mundus agit histrionem*, a cărei traducere lapidară şi lipsită de orice echivoc se regăseşte în începutul celui mai cunoscut monolog din *Cum vă place – All the* world *is a stage* („Lumea întreagă e o scenă") (Actul II, Scena 7). Lumea întreagă este o scenă, iar oamenii, bărbaţi şi femei deopotrivă, nu sunt decât actorii care joacă pe ea... Spaţiul teatral este un concentrat al lumii, iar viaţa omenească nu este decât o ficţiune dramatică, la fel de evanescentă şi de efemeră ca un spectacol de teatru. Fiecăruia dintre noi îi este repartizat un rol sau, mai degrabă, câteva roluri, pe cât de arbitrare, pe atât de incerte, de nesigure. Aceasta este, în esenţă, viziunea despre lume pe care se întemeiază şi care traversează tot teatrul lui Shakespeare, o filosofie asupra vieţii afirmată şi mai târziu, într-un mod încă şi mai sistematic, de teatrul lui Calderón, al cărui cel mai cunoscut auto sacramental se intitulează *El gran teatro del mundo* (*Marele teatru al lumii*) şi a cărui comedie cel mai des reprezentată

este la *vida es sueño* (*Viaţa este vis*). Căci viziunea lumii ca teatru apare, în epoca elizabetană (şi postelisabetană), în aproape toate textele ce formează vastul ansamblu al literaturii Renaşterii: epistola familiară, predica, poezia gnomică, comedia, tragedia sau drama religioasă. Ea este, într-adevăr, un loc comun al umanismului, căruia Shakespeare i-a dat expresia cea mai desăvârşită şi formulări cu adevărat memorabile. Acest loc comun îşi are rădăcinile în gândirea greacă, de unde a fost mai apoi transmis şi reformulat, într-o optică marcată de creştinism, de către scriitorii ecleziaşti ai Antichităţii.

A

În maxima lui Petronius – *Totuşi mundus agit histrionem*, în traducere literală: „Lumea întreagă face pe actorul" – verbul *agit* evocă deja amintita dualitate fundamentală a teatrului, el semnificând deopotrivă a acţiona / a face şi a reprezenta / a juca. În limba engleză şi în numeroase pasaje din Shakespeare, verbul *to act* are ambele sensuri. Jocul actorului este o activitate reală, dar producătoare de iluzie; simulacrul pe care el îl creează nu se reduce însă la un simplu divertisment, la o „imitaţie de adevăr", amăgitoare şi, în consecinţă, zadarnică, deoarece între rolul jucat de actor şi destinul individual există o veritabilă analogie: lumea şi teatrul sunt analoge.

Teatrul lumii, lumea teatrului: principiul analogiei este, într-adevăr, perfect reversibil. Însăşi scenografia teatrului elizabetan ilustrează, în plan material, această analogie: scena / pământul; bolta scenei / bolta cerească; spaţiul de sub planşeul scenei / infernul. Aşadar, dacă teatrul este oglinda unei lumi instabile, veşnic schimbătoare, el este totodată şi reprezentarea acestei lumi, spectacolul ei. Pe scenă, omul devine actorul ce joacă mereu alte roluri, mereu în alte costume, ia A

toate de împrumut. În opera lui Shakespeare (şi în teatrul baroc, în general), referirile la teatru sunt nenumărate. În *Hamlet*, piesa cea mai reprezentativă din acest punct de vedere, ele constituie un ansamblu tematic fundamental, ilustrat mai ales prin prezenţa temei prefăcătoriei şi a „jocului de roluri" într-o operă în care conflictul dintre aparenţă şi realitate deţine un loc central, „ancheta" lui Hamlet putând fi definită ca o căutare disperată a transparenţei şi a adevărului într-o lume a măştilor, a simulacrelor şi a înşelătoriei. Claudius pretinde să fie acceptat ca rege legitim, dar nu e, în fond, decât un prototip al duplicităţii; Polonius vrea să treacă drept un tată iubitor,

dar trimite spioni pe urmele fiului său la Paris şi se foloseşte de fiica lui ca momeală; Gertrude, soţia complice la crimă, îşi manifestă repetat şi ostentativ durerea la înmormântarea soţului ei; Ophelia face pe îndrăgostita trădată şi înşelată în faţa lui Hamlet; foştii colegi şi prieteni ai lui Hamlet, Rosencrantz şi Guildenstera, consimt să se întoarcă la Curtea regelui pentru a-l ţine sub observaţie pe vechiul lor camarad. Până şi Spectrul ce dă târcoale castelului apare sub „forma" şi având „chipul" răposatului rege al Danemarcei, înfăşurat în giulgiu, ca şi cum ar fi un actor ce interpretează un rol dubios. De altminteri, poate că şi este aşa ceva în mintea unor credincioşi protestanţi: un „spirit blestemat" (*Hamlet*, Actul I, Scena 4), un „diavol [căruia] îi stă-n puteri să ia o înfăţişare ademenitoare" (*Ibid*.). Hamlet însuşi, după ce mai întâi respinge dispreţuitor „aceste acţiuni pe care le poate simula un om" (Ibid.), se confruntă personal cu bizara şi ambigua fantomă; în urma acestei întâlniri, el se hotărăşte ca, de acum încolo, „să facă pe măscăriciul" (*Ibid*.), să simuleze nebunia la adăpostul căreia le va spune verde-n faţă adevărul tuturor puternicilor zilei, păstrându-şi totodată o deplină libertate de manevră. Căci în această comedie a măştilor, în care fiecare joacă un personaj, e primejdios să te arăţi cu chipul descoperit. Toţi eroii piesei, cu excepţia lui Hamlet şi a lui Horatio, evoluează dinaintea noastră ca într-un spectacol de marionete ce-şi etalează, rând pe rând, vanitatea, îngâmfarea, dragostea, onoarea sau ambiţia. Manechine ale existenţei, ei îşi plimbă derizoria şi trista lor găunoşenie într-o lume caricaturală, unde totul se degradează şi se destramă. În faţa acestei farse a aparenţelor mincinoase, în faţa acestui carusel al efigiilor goale, Hamlet, în ciuda căutării îndârjite a adevărului, nu scapă totuşi de fascinaţia imaginii, a teatrului: el alternează rolurile – fiu răzbunător, melancolic plin de ironie, comediant capabil să parodieze la perfecţie excesele melodramatice ale tragediilor răzbunării ori sclifoselile curtenilor – şi sfârşeşte prin a-i încredinţa unei reprezentaţii teatrale sarcina de a „prinde în capcană" conştiinţa vinovată a regelui uzurpator şi de a scoate adevărul la lumină. Mulţi comentatori se întreabă însă dacă, în pofida reacţiilor triumfaliste ale prinţului Danemarcei, reprezentaţia actorilor ambulanţi îi aduce într-adevăr lui Hamlet dovada de netăgăduit pe care o aştepta. Lumea reală este o enigmă. Punerea în scenă a jocului dintre aparenţă şi realitate ilustrează convingător caracterul incert al unei lumi aflate într-o permanentă schimbare, o lume cu contururi

imprecise şi derutante. Nicio certitudine nu este posibilă dacă lumea întreagă este un teatru.

Toposul *teatrului lumii*, cel mai vechi şi cel mai constant model de reprezentare al filosofiei occidentale, îşi găseşte astfel expresia privilegiată şi orchestrarea tematică şi dramaturgică cu adevărat remarcabilă în teatrul baroc. Un teatru care, în mod firesc şi inevitabil, se propune şi se impune spiritului publicului elizabetan ca metaforă a lumii, tocmai pentru că se bazează pe importanţa acordată celor două mari preocupări ale epocii: în primul rând, el permite explorarea raportului dintre aparenţă şi realitate, într-o încercare de cunoaştere a naturii realului; în al doilea rând, el devine locul cel mai potrivit pentru punerea în scenă a multiplicităţii eului, favorizând dezbaterea asupra identităţii şi conştiinţei individuale, dimensiune exprimată în *Hamlet* prin dialectica raţiunii şi a nebuniei.

Înainte de a prezenta şi examina principalele ramificaţii ale toposului *theatrum mundi* la Shakespeare, se cuvine să reconstituim, în linii mari, elaborarea lui şi să arătăm, urmând drumul deschis de Jean Jacquot – căruia i se datorează prima sinteză în limba franceză a acestei teme (Jean Jacquot, „Le Théâtre du monde" de Shakespeare a Calderón, *Revue de littérature comparée*, vol. XXXI, Paris, Didier, 1957, pp. 341 – 372) – care au fost marile etape ale constituirii şi transmiterii respectivului topos, de la originile lui greceşti şi până în vremea Renaşterii.

Democrit, „filosoful care râde" – şi pe care tradiţia îl opune lui Heraclit, „filosoful care plânge" – pare să fi fost primul autor tentat să compare, într-un fragment (*O kosmos skene*; *o bios parodos*) din vasta sa operă, lumea cu un teatru şi omul cu un actor. Terenţiu, Epictet (în *Manualul* şi în *Conversaţiile* sale) şi Seneca (în *Scrisori către Lucilius*) formulează şi ei această idee, îndemnându-şi cititorul sau discipolul să acţioneze şi să se comporte corect, în spiritul moralei, căci omul-actor va fi judecat de către zei; prin urmare, el va trebui să se supună necondiţionat ordinii şi legilor lumii. Compararea vieţii cu o comedie sau cu un spectacol ce se desfăşoară sub privirile zeilor ori ale lui Dumnezeu este un aspect esenţial al acestei filosofii despre lume. La distanţă de aproape cincisprezece secole, vom regăsi ecourile stoicismului lui Epictet la dramaturgul elizabetan George Chapman, de pildă, atunci când acesta îl pune pe Clermont, eroul tragediei sale *Răzbunarea lui Bussy D'Ambois*, să rostească un monolog foarte

asemănător cu acela, mai cunoscut, al lui Jaques Melancolicul din *Cum vă place*. Monologul lui Clermont insistă în mod deosebit asupra caracterului aleatoriu şi trecător al gloriei, asupra sorţii schimbătoare, când fericită, când nefericită, a oamenilor, temă învecinată cu filosofia Roţii destinului. Şi *Legile* lui Platon exprimă ideea că viaţa omenească este o reprezentaţie jucată în cinstea zeilor. Omul este descris aici ca un soi de marionetă ale cărei sfori sunt trase de patimile ce sălăşluiesc în el sau ca o jucărie ieşită din mâinile Domnului. Gândirea lui Platon va fi reluată şi continuată peste veacuri de Plotin, a cărui teodicee insistă asupra necesităţii perfecţionării interioare şi dezvoltă imaginea oamenilor-actori chemaţi să-şi joace, fiecare, rolul ce le-a fost atribuit în drama concepută şi dirijată de Providenţă. Concepţia plotiniană despre rolul Providenţei în istorie va fi amplificată într-o importantă scriere a Sfântului Augustin, *Cetatea lui Dumnezeu*. Şi astfel, comparaţia între lume şi teatru, dragă stoicilor şi platonicienilor, se regăseşte şi la teologii şi filosofii creştini, în special la Ioan Hrisostom, unul dintre cei patru mari Părinţi ai Bisericii Ortodoxe, teolog şi predicator pentru care viaţa este deopotrivă ficţiune teatrală şi vis. Ideii stoice potrivit căreia inegalitatea condiţiei sociale nu are nicio importanţă, singurul care contează fiind doar comportamentul virtuos, el îi adaugă acum principiul evanghelic al milei creştineşti. Ioan Hrisostom înfăptuieşte practic punerea de acord a aportului platonician sau stoic cu tradiţia creştină.

Evul Mediu reia în repetate rânduri imaginea unui teatru al lumii supus capriciilor zeiţei Fortuna, cea care putea la fel de bine să ridice un necunoscut până la cele mai înalte demnităţi sau să coboare un suveran de pe tronul lui şi să-l azvârle în temniţă. Jean de Salisbury, de pildă, îşi intitulează astfel un capitol al principalei sale lucrări, *Poli craticus*: „De in un dana comoedia vei tragoedia”; capitolul cuprinde un comentariu al aceleiaşi celebre maxime a lui Petronius, preluată într-o variantă mai răspândită: *Quod fere totuși mundus exerceat histrionem*.

Umanismul nu a îmbogăţit considerabil tema, dar a contribuit activ la transmiterea ei, fie prin traducerile în limba latină ale operelor lui Epictet, Plotin sau Hrisostom, fie prin comentariile referitoare la aceşti autori, prezente în scrieri de largă circulaţie precum *Elogiul nebuniei* al lui Erasm din Rotterdam. Marsilio Ficino traduce *Tratatul despre Providenţă* al lui Plotin şi subliniază, în *Comentariul* său, ideea că Dumnezeu trimite oamenii pe pământ pentru ca aceştia să participe

la o ficţiune dramatică numită viaţă, de fapt un simplu simulacru al adevăratei vieţi întru Dumnezeu. Când compară lumea cu un teatru, Erasm formulează şi el ideea conform căreia adevăratul chip al oamenilor e ascuns sub o mască. În *De hominis dignitate oratio*, Pico Della Mirandola îl prezintă pe Jupiter care, atunci când creează lumea printr-un act de voinţă, îi dă înfăţişarea unui teatru pe a cărui scenă se desfăşoară un spectacol regizat de el însuşi. Iar dacă protestantul

Calvin insistă mai mult asupra cuvântului divin decât asupra spectacolului lumii, în schimb Francesco Patrizi, într-unul din dialogurile sale despre istorie, vorbeşte mai ales despre omul-actor. Pe marea scenă a lumii, unde zeii l-au trimis dându-i înşelătoarea aparenţă a unei făpturi de esenţă divină, acesta se dedă la acţiuni şi ele doar aparent divine, grăbindu-şi astfel tragicul sfârşit.

Aşadar, când John Donne în predicile sale, Walter Raleigh într-un poem sau în *Istoria lumii*, Philip Massinger în *Actorul roman*, Thomas Heywood în *Elogiul actorilor* (*An Apology for Actors*) şi atâţia alţii tratează motivul teatrului lumii, ei nu fac decât să îl preia din tezaurul comun al unei culturi plămădite în creuzetul gândirii greceşti şi latine, îmbogăţită cu noi elemente din perspectiva teologilor creştini şi transmisă, în numeroase variante, filosofiei umaniste, mai înainte de a-şi găsi o strălucită expresie în teatrul Renaşterii, la Shakespeare, Lope de Vega, Calderón (apoi, în secolul clasic, la Corneille sau la Rotrou). Noţiunea unui Dumnezeu-artist, care compune şi regizează dramele istoriei, este prezentă la majoritatea scriitorilor epocii baroce; ideea mobilităţii şi a instabilităţii tuturor lucrurilor de pe lume şi, în primul rând, a condiţiei umane se reflectă în estetica teatrului din această perioadă prin exacerbarea sentimentului că totul e trecător şi că totul e deşertăciune. Dacă la toate acestea mai adăugăm şi diversificarea progresivă a tehnicilor şi a procedeelor teatrale – introducerea travestiurilor, multiplicarea planurilor, „teatrul în teatru", actorul care joacă rolul unui actor etc. – având drept consecinţă o mai mare complexitate a raportului dintre actor şi spectator, vom înţelege de ce teme precum teatrul lumii, zădărnicia existenţei, incertitudinea şi iluziile ce i-au fost hărăzite dintotdeauna omului vor problematiza raporturile cu realul şi se vor reflecta în dramaturgia, în filosofia şi în poetica lui Shakespeare, unde vor fi formulate într-un mod limpede şi memorabil. Desigur, când Shakespeare transpune scenic povestea unui cerşetor adormit adus

într-un palat unde, când se trezeşte, se vede tratat ca un mare senior, după care e aruncat din nou în stradă şi făcut să creadă că visase tot ceea ce i se întâmplase (în prologul la *îmblânzirea scorpiei*, spoitorul de tingiri Sly este obiectul unei astfel de mistificări), el prelucrează o legendă de origine orientală, dar nu avem cum să nu observăm aici şi o incontestabilă influenţă a platonismului, pentru care lumea nu este decât o simplă reflectare a ideilor divine. Dacă vom apropia prologul din *îmblânzirea scorpiei* de *Viaţa e vis* a lui Calderón – imaginea vieţii ca vis nefiind decât o variantă a vieţii ca ficţiune teatrală –, vom vedea că o piesă precum *Regele Lear* se constituie într-o sinteză încă şi mai frapantă a numeroase aspecte legate de filosofia lui *theatrum mundi*. Răsturnarea bruscă produsă în viaţa unui rege ce trece de la măreţia conferită de rang, de avere şi de puterea despotică asupra supuşilor săi la umilinţa cea mai deplină a omului deposedat de toate bunurile lui, ajuns să rătăcească nebun prin landă, în plină furtună, confuzia între realitate şi iluzie din care se naşte delirul, tema „lumii nebune", secvenţa în care Gloucester, crezând că se aruncă în mare din înaltul falezei de la Douvres, se prăbuşeşte pe podeaua de scânduri a scenei, punerea în evidenţă a vulnerabilităţii omului gol, complet despuiat, a omului „lipsit de scutul protector al veşmintelor" (*Regele Lear*, Actul III, Scena 4), redus la condiţia unui animal sălbatic, a unei jivine, a unui biet amărât devenit victima nerecunoştinţei apropiaţilor lui, nerecunoştinţa mai crudă chiar decât furia naturii dezlănţuite, toate aceste situaţii, toate aceste teme sunt ramificaţii, figuri, aspecte, reprezentări filosofice şi teatrale ale toposului *teatrului lumii*. Iar acest topos dezvoltă, de-a lungul întregii istorii occidentale a gândirii şi a teatrului, diversitatea formulelor sub care se prezintă sciziunea dintre *a fi şi a părea*.

Să încercăm să precizăm şi să analizăm diferitele componente ale acestui topos în tematicile şi în dramaturgia teatrului lui Shakespeare. Primul aspect demn de a fi relevat este acela că o comparare a lumii cu o scenă implică divizarea actului teatral în două spaţii: unul rezervat interpreţilor, celălalt rezervat spectatorilor care îi privesc (acesta din urmă desemnat în limba greacă prin cuvântul *theatron*, etimon uşor de recunoscut, în toate limbile romanice, al cuvintelor însemnând „teatru", în toate accepţiunile lui). Dacă viaţa oamenilor este concepută ca joc sau ca reprezentaţie, acestea se desfăşoară sub privirea lui Dumnezeu (ori a zeilor). Pericle evocă

puterile care dau „cerurilor ochi fără număr spre a vedea faptele oamenilor!" (*Pericle*, Actul I, Scena 1). Cerul este în acelaşi timp spectator şi judecător. Un spectator exigent, înzestrat cu un deosebit discernământ, cum spune Walter Raleigh într-un poem:

Heaven the judicious sharp spectator is.
That sits and marks still who doth act amiss.
Cerul e spectatorul înţelept şi pătrunzător
Care stă şi-l notează pe cel ce joacă greşit.
(Walter Raleigh, poem preluat din Jean Jacquot, articolul citat, p. 342)

Jean Jacquot remarcă în treacăt că una dintre indicaţiile scenice din prologul la *îmblânzirea scorpiei* – *they sit and mark* – utilizează exact termenii de care se serveşte Raleigh pentru a descrie Cerul-spectator (Jean Jacquot, articolul citat, p. 345). Pe scurt, atitudinea zeilor sau a lui Dumnezeu faţă de faptele pământenilor este rareori contemplativă ori pasivă. O predică a lui Donne aminteşte că Dumnezeu a făcut din această lume a noastră propriul său teatru *ut exibeatur ludus deorum*. În *Regele Lear*, Gloucester, care nu se îndoieşte că instanţa divină intervine în treburile oamenilor, e convins că zeii sunt cruzi şi plini de toane:

As flies to wanton boys are we to th gods;
They kill us for their sport.
Ca muştele pentru copii suntem noi în mâna zeilor.
Ei ne ucid ca să se amuze.
(*Regele Lear*, Actul IV, Scena 1)

Zeii tratează oamenii cu cruzimea nepăsătoare a unor puştani care strivesc o muscă din pură plăcere sadică. Cedând sub presiunea argumentelor mamei sale Volumnia, venită să pledeze cauza Romei, Coriolan evocă hohotele de râs ale zeilor:

O mamă, mamă, Ce-aţi făcut? Iată cum cerurile se deschid, Zeii privesc în jos şi râd de scena asta
A
Împotriva naturii.
(*Coriolan*, Actul V, Scena 3)

Uneori, Cerul se mânie. În *Macbeth*, Ross îi spune unui moşneag cu care stă de vorbă:

Ah, bunule părinte, Tu vezi cerurile tulburate de fapta omului, Ele ameninţă scena lui sângeroasă.

(*Macbeth*, Actul II, Scena 4)

Şi chiar şi atunci când reacţia zeilor – indiferentă, ironică sau mânioasă – nu este precizată în text, nu ni se îngăduie nicio clipă să uităm că spectacolul oferit de bieţii muritori are loc sub privirile acestora, necontenit aţintite asupra lor.

Comedia laicizează tema, atribuindu-i câteodată unui personaj situat la o înălţime oarecare în raport cu restul personajelor o privire asemănătoare cu aceea rezervată zeilor. Astfel, în *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, Berowne, căţărat într-un copac, se delectează văzând joaca de-a v-aţi ascunselea în care s-au prins toţi ceilalţi şi ascultând retractările şi mărturisirile tovarăşilor săi de sperjur:

BEROWNE

De-a v-aţi ascuns; un joc de demult al copiilor.

Eu stau în cer ca un semizeu.

Şi iau aminte la tainele unor nebuni nefericiţi.

(*Zadarnicele chinuri ale dragostei*, Actul IV, Scena 3)

Uneori, privirea „de sus" e pur şi simplu privirea celorlalţi, a câte unui observator anonim, fapt sugerat de prezenţa pronumelui nehotărât cu rol de subiect, cum se întâmplă în remarcile Bătrânului Duce din *Cum vă place*, mai înainte ca Jaques Melancolicul să-şi înceapă celebra sa tiradă:

BĂTRÂNUL DUCE Vezi că nu suntem noi singurii nefericiţi: Acest mare teatru universal Arată spectacole mult mai dureroase decât scena a

În care jucăm noi.

(*Cum vă place*, Actul II, Scena 7)

Dumnezeu nu este doar spectator şi judecător, ci şi autor şi, bineînţeles, regizor al spectacolului. Fiecare om trebuie să joace un rol pe care nu el şi l-a ales; puterea pe care se întâmplă să o aibă la un moment dat nu îi aparţine, aşa cum costumul nu-i aparţine actorului, iar dacă e cruţat de soartă şi nu-şi pierde în timpul vieţii nici faima şi nici bogăţia, cu siguranţă moartea îl va deposeda de tot ceea ce primise până atunci prin bunăvoinţa Celui de Sus. Astfel, ideea lumii ca teatru are drept corolar repartizarea rolului pe care omul e dator să-l joace, un rol predestinat, un rol acordat într-o reprezentaţie pentru care regizorul divin a elaborat trama dramatică şi a stabilit distribuţia. Numărul pasajelor din Shakespeare în care protagoniştii se declară perfect conştienţi de faptul că joacă un rol sau în care se referă la rolul

ce le-a fost atribuit în ficţiunea dramatică este atât de mare, încât nu le-am putea ilustra aici decât printr-un eşantion reprezentativ, dar fatalmente limitat:

JULIETA

Scena asta lugubră eu trebuie s-o joc singură.

(*Romeo şi Julieta*, Actul IV, Scena 3)

RICHARD

Astfel eu joc mulţi oameni într-o singură persoană, Dar niciunul nu-i mulţumit: uneori sunt regele; Şi trădările mă fac să mă doresc cerşetor, Ceea ce şi sunt: apoi sărăcia zdrobitoare Mă convinge că mai bine-aş fi rege; După care sunt rege iar: şi treptat îmi pare

Că Bolinghroke mă despoaie de regalitate, şi că nu mai sunt de-a dreptul nimic.

(*Richard allI-lea*, Actul V, Scena 5)

CORIN

De vrei să vezi un spectacol jucat autentic, între palida faţă a iubirii adevărate şi roşeaţa izbucnind în dispreţ şi mândră înjosire, Depărtează-te puţin şi te conduc eu, Dacă vrei să observi asta.

(*Cum vă place*, Actul III, Scena 4)

PERDITA Văd încotro bate piesa sunt silită să joc şi eu un rol.

(*Poveste de iarnă*, Actul IV, Scena 4)

LEONTES

Nobilă Paulina, Condu-ne tu undeva, ca să ne punem în voie întrebări unul altuia, să dăm răspuns despre rolul Pe care l-a jucat fiecare în hăul de timp De când ne-au despărţit întâi…

(*Poveste de iarnă*, Actul V, Scena 3)

PROSPERO Ca să nu mai fie distanţă între rolul jucat şi el însuşi care îl juca, a vrut să devină omul Absolut în Milano.

(*Furtuna*, Actul I, Scena 2)

PROSPERO Minunat ai jucat harpia, minunat, Dragule Ariel; […] la fel de convingători au fost şi servii mai mărunţi, fiecare în rolul lui.

(*Furtuna*, Actul III, Scena 3)

Ar merita citate *in extenso* scena întâlnirii dintre Viola şi Olivia din *Noaptea regilor* sau comentariile lui Feste din aceeaşi piesă, mai întâi când se deghizează în preot şi apoi când abandonează rolul preotului venit să-l viziteze pe Malvolio în închisoare („Am jucat un rol, domnule, în acest *intermediu*, un oarecare jupân Topas, domnule") (Actul V, Scena 1), dar metafora rolului ce trebuie jucat este prezentă,

mai discret sau mai apăsat, în fiecare piesă. După cum s-a putut vedea, eşantionul ales oferă exemple ce se cuvin totuşi diferenţiate, căci uneori avem de-a face cu referiri la o poziţie socială sau la un gen scenic, alteori ficţiunea dramatică include explicit, prin simulare, „teatrul în teatru" ori travestirea, adică adoptarea unui rol de împrumut. Indiferent însă de nivelul la care se situează, personajul *ştie* întotdeauna că joacă un rol. Mai ales atunci când acesta este un arhetip. Într-adevăr, dramaturgia shakespeariană se structurează adesea în jurul unor stereotipuri dramatice (*stock characters*), dintre care cele mai evidente şi cele mai frecvente sunt cel al insului machiavelic sau al nemernicului (*villain*), cel al bufonului, al măscăriciului Curţii, şi cel al melancolicului (Jaques, Hamlet). Lista nu este exhaustivă, iar pentru comedii ar mai trebui adăugat arhetipul îndrăgostitului petrarchist.

Richard al III-lea, care declară: „Şi astfel îmi acopăr nelegiuirea goală / Cu zdrenţe vechi, desperecheate, furate din Biblie / Şi par un sfânt cu-atât mai mult cu cât îl joc pe diavol" (Actul I, Scena 3), este reprezentantul cel mai făţiş, cel mai lipsit de echivoc şi cel mai proeminent al arhetipului machiavelismului politic, al insului fără scrupule, veritabil maestru al jocului dublu şi al disimulării. Buckingham şi Richard se întrec în a schiţa care mai de care, în termeni *teatrali* de mimică şi de interpretare, codurile de joc ale simulatorului desăvârşit:

RICHARD

Hei, vere, eşti în stare să tremuri, să te schimbi la faţă, Să-ţi gâtui vocea în mijlocul vorbei, S-o porneşti din nou şi iar s-o opreşti, De parcă ai fi distrus şi nebun de groază?

BUCKINGHAM Ei, na, ştiu să imit un mare tragedian; Să vorbesc privind în urmă, să pândesc de jur-împrejur, Să tremur şi să tresar la un foşnet de paie.

Arătând o adâncă bănuială: mina lugubră Este în puterea mea, la fel şi zâmbetul forţat; Amândouă sunt pregătite şi la dispoziţie.

A

În orice clipă, să-mi împodobească stratagemele.

(*Richard al III-lea*, Actul m, Scena 5)

Iago, un alt exponent de geniu al machiavelismului, de data aceasta în sfera personală, intimă, a emoţiilor şi a afectelor, adaugă câteva tuşe suplimentare la portretul-robot al trădătorului, al cărui

talent – cu trimitere evidentă la tema „frumuseţii diavolului" – este acela de a părea un om sincer şi devotat, capabil să inspire o deplină încredere naivilor şi credulilor pe care încearcă să-i păcălească:

IAGO

Şi cine să spună că joc rolul sceleratului? Când eu dau un sfat dezinteresat şi onest, Confirmat prin gândire, care este într-adevăr calea De a-l recâştiga pe Maur? […] Divinitate a iadului! Când diavolii vor să ne-mbrace păcatele cele mai negre, Ei mai întâi seduc prin jocuri celeste, Cum fac eu acum […]:

Aşa am să-ntorc eu virtutea ei (*a Desdemonei*) în catran, şi din propria lor bunătate voi ţese plasa în care vor fi prinşi cu toţii.

(*Otkello*, Actul n, Scena 3)

În ambele exemple citate, protagoniştii adoptă o mască, o identitate fictivă în interiorul intrigii dramatice, de unde rezultă o dedublare a jocului teatral, un joc *dublu* ca în cazul „teatrului în teatru" sau al tulburărilor de identitate pe care le provoacă travestirea, întrepătrunderea planurilor, încastrarea lor unele în altele ne fac să percepem limpede întreaga subtilitate şi virtuozitate a acestor *mises en abyme*. Când, anticipându-l pe Marivaux (dar cu o complexitate sporită, datorată faptului că rolurile feminine erau pe atunci interpretate de adolescenţi), Shakespeare exploatează resursele diferitelor niveluri ale travestirii, el produce o confuzie de-a dreptul ameţitoare a identităţilor. Când actorul adolescent joacă rolul unei tinere fete (Rosalinda, Viola, între altele) care se deghizează în bărbat (actorul regăsindu-şi astfel sexul real) şi este luat drept bărbat şi iubit ca atare, seducţia operează – atât pentru protagonişti, cât şi pentru spectatori – pe căi misterioase şi aproape de nepătruns. Iar când Ducele din *Cum vă place* afirmă că „Acest mare teatru universal / Arată spectacole mult mai dureroase decât scena / în care jucăm noi" (Actul II, Scena 7), această reflecţie introduce o comparaţie simplă pentru personaj, dar dublă pentru actorul care îl interpretează sau pentru spectator, ceea ce, în fond, presupune existenţa a *trei* scene: marea scenă a lumii, mica scenă (pădurea Ardenilor) unde Ducele se vede în rolul de proscris şi scena propriu-zisă a teatrului pe care un actor interpretează rolul Ducelui. Piesele în care se enunţă comparaţia teatrului cu viaţa îşi obţin întotdeauna efectele dintr-o asemenea dedublare a planurilor.

Să spunem câteva cuvinte şi despre un alt exemplu de arhetip teatral, cel al melancolicului, focalizându-ne însă pe un exemplu mai

puţin evident ca acela al lui Hamlet ori al lui Jaques Melancolicul. Încă din primele versuri ale *Neguţătorului din Veneţia*, Antonio constată că e copleşit de o profundă şi inexplicabilă tristeţe:

ANTONIO Cu-adevărat, nu ştiu de ce sunt trist: Mă apasă; tu spui că te-apasă şi pe tine; Dar cum m-a prins, cum am dat de asta, cum am ajuns, Din ce e făcut, din ce s-a iscat, Rămâne încă să aflu; Şi e o tristeţe care-mi slăbeşte spiritul, încât îmi e greu să mă-nţeleg pe mine.

(*Neguţătorul din Veneţia*, Actul I, Scena 1)

Salerio şi Solanio îi sugerează, plini de zel, o diversitate de posibile cauze, dar Antonio, personajul la care trimite titlul piesei (acesta nefiind Shylock, cum se crede deseori), respinge unele după altele explicaţiile psihologice sau situaţionale găsite de către prietenii săi pentru tristeţea lui „existenţială", insistând asupra caracterului arbitrar, dar decisiv, al rolului care i-a fost atribuit pe lume. Iată ce-i declară el lui Gratiano:

ANTONIO Iau lumea aşa cum este ea, Gratiano; O scenă unde fiecare trebuie să joace un rol şi al meu este să fiu trist.

(*Ibiel*)

Şi iată ce-i răspunde hâtrul său interlocutor:

GRATIANO

Atunci să joc eu bufonul: Ridurile bătrâneţii să mi se facă din veselie şi râs.

(*Ibiel*)

Conştiinţa universalităţii jocului se exprimă uneori în termeni patetici, trădând o suferinţă ascunsă, ca în acest pasaj din *Poveste de iarnă* care enumeră diversele sensuri posibile ale cuvântului *play* – jocul copilului, jocul actorului, jocul ca înşelătorie… – şi unde o gelozie turbată îi inspiră lui Leontes versuri sacadate, ritmate de o sintaxă.

abruptă, gâfâită, parcă halucinată, din care transpare durerea de a vedea că, în comedia socială şi teatrală, a fost distribuit în rolul ruşinos al soţului încornorat din farsele medievale:

LEONTES

Joacă-te, băiete, du-te şi te joacă: mama ta joacă şi joc
Şi eu, dar un rol atât de dezonorant, încât la sfârşit
Mă vor fluiera până-n mormânt: protest şi dispreţ
Vor fi clopotul meu de-nmormântare. Du-te, băiete, şi te joacă.

(*Poveste de iarnă*, Actul I, Scena 2)

Mormântul, dangătul funebru al clopotului – aceste metafore

amintesc că spectacolul comediei umane are un sfârşit, că reprezentaţia oferită lui Dumnezeu sau unui spectator anonim este limitată în timp. În poemul deja citat al lui Raleigh, care evocă judecata Cerului, spectator vigilent, pântecul matern unde omul îşi aşteaptă intrarea pe scena lumii este comparat cu spaţiul din culisele teatrelor elizabetane – *tiring houses* – unde se costumau actorii. Naşterea şi moartea sunt bornele temporale ale spectacolului vieţii, iar Raleigh adaugă un termen concret, luat tot din vocabularul scenei: metafora cortinei care cade, practică necunoscută însă în teatrul englez al epocii:

Our mothers wombs the tiring houses be, *Where we are dressed for this short comedy*. […] *Our graves that hide us from the searching sun Are like drawn curtains when theplay is done*. *Thus march we playing to our latest rest*, *Only we die în earnest*, *that's no jest*.

Pântecul mamelor noastre ar fi cabina
Unde ne costumează pentru o scurtă comedie.
[…] Mormintele care ne-ascund de soarele iscoditor
Sunt cortina trasă la sfârşit de spectacol. Astfel mergem, jucând, spre odihna ultimă Doar că aceea e de-adevărat şi nu doar în glumă.

(Walter Raleigh, poem preluat din Jean Jacquot, articolul citat, p. 342)

Prin dublul sens al cuvântului *jest* – glumă, dar şi reprezentaţie, ficţiune dramatică –, ultimul vers ne lasă să înţelegem că e vorba despre paradoxul morţii ca sfârşit al spectacolului teatral şi totodată al „spectacolului" vieţii, căci, murind de-adevăratelea, omul-actor nu se va mai întoarce niciodată pe scenă.

Ideea rolului atribuit fiecăruia dintre noi şi a vieţii ca scenariu se cristalizează uneori într-o definiţie a vieţii ca succesiune de roluri. Un pasaj semnificativ în acest sens este, fără îndoială, tirada lui Jaques Melancolicul din *Cum vă place*, unde Jaques descrie viaţa ca fiind o „dramă în şapte vârste" (Actul II, Scena 7):

JAQUES Lumea întreagă e o scenă, Bărbaţii şi femeile nu sunt decât nişte actori: Au ieşirile şi intrările lor; Fiecare la vremea sa joacă mai multe roluri, Actele fiind cele şapte vârste. Mai întâi este prunc, Scânceşte şi varsă în braţele doicii. Apoi elevul bombănind cu ghiozdanul în spate

Şi faţa luminoasă a zorilor, târându-se la şcoală
Fără niciun chef, ca melcul. Urmează îndrăgostitul
Care oftează ca un furnal, într-o baladă jeluitoare

Dedicată sprâncenelor iubitei. Pe urmă soldat.
Cu potopul de înjurături nemaipomenite, bărbos ca leopardul.
Cât se poate de fudul, iute sare să se-ncaiere.
Căutându-şi balonul umflat al faimei
Chiar şi în gură de tun. Dup-aceea judecător
Cu burta mare, frumoasă, îndesată de claponi din cei buni.
Privirea severă şi barba corect ajustată.
Plin de zicale-nţelepte şi de pilde actuale;
Aşa îşi joacă el rolul. A şasea vârstă se schimbă
În ciorapi de lână până sus şi papuci.
Ochelarii pe nas, traista într-o parte.
Pantalonii din tinereţe, încă buni, însă largi cât e lumea.
Pe pulpele chircite; iar vocea puternică de bărbat
I se întoarce la vorba piţigăiată a copilului, cu suflu
Şi fluierături în glas. Ultima scenă din toate.
Care încheie această ciudată istorie plină de fapte.
Este a doua copilărie şi uitarea totală.
Fără dinţi, fără văz, fără gust, fără nimic.
(*Cum vă place*, Actul II, Scena 7)

Pentru acest monolog au fost propuse numeroase surse. Enumerarea vârstelor vieţii se găseşte la Ovidiu, care le compară cu anotimpurile (*Metamorfoze*, XV, p. 199 şi urm. În ediţia franceză), şi la Sfântul Ioan Hrisostom. Sfântul Augustin afirmă şi el că fiecare vârstă a vieţii ne apropie de moarte şi socoteşte că vârstele omului sunt în număr de cinci: *infantia*, *pueritia*, *adolescenţia*, *juventus* şi *senectus*, conchizând: *Veniente pueritia*, *moritur infantia*; *veniente adolescenţia*, *moritur pueritia*; *veniente juventute*, *moritur adolescenţia*; *veniente senectute*, *moritur juventus*; *veniente morte*, *moritur omnis actas*. Shakespeare descrie şapte vârste, percepute sub aspectul rolului lor social şi interpersonal sau prin referire la unele stereotipuri teatrale: bătrâneţea, de pildă, are imaginea unui personaj din *commedia dell'arte*. El va fi urmat de Raleigh, care, în *Istoria lumii*, va vorbi despre şapte planete, fiecare cu trăsăturile ei specifice (*History of the World*, cartea I, cap. II, secţiunea 5).

Dacă viaţa nu este decât un simulacru evanescent, o ficţiune dramatică lipsită de substanţă, nu ne va mira să vedem cum tema lumii ca teatru fuzionează deseori cu tema vieţii ca vis. Exemplul cel mai elocvent este, evident, celebrul monolog al lui Prospero din *Furtuna*:

amintindu-şi brusc de conspiraţia lui Caliban şi a acoliţilor săi, Prospero întrerupe petrecerea nupţială dată în cinstea lui Ferdinand şi a Mirandei, poruncindu-le să plece spiritelor pe care le convocase special pentru această sărbătoare şi cărora le ceruse să apară sub măştile lui Iris, Ceres şi Junona:

Distracţia s-a sfârşit. Actorii noştri.

Cum ţi-am spus, au fost doar nişte spirite.

S-au topit în aer, în aerul subţire: Asemenea ţeserii imateriale a unei iluzii, Turlele ce mângâie norii, palatele strălucite, Solemnele temple, globul pe de-a-ntregul, şi voi toţi care sunteţi vă veţi topi Aşa cum a pălit acest cortegiu de umbre şi nici fir de ceaţă nu va rămâne în urmă. Suntem făcuţi din substanţa Viselor, iar mărunta noastră viaţă E înconjurată de somn.

(*Furtuna*, Actul IV, Scena 1)

Spiritele îşi leapădă măştile şi dispar ca prin farmec. În acest pasaj, ce poate fi considerat un veritabil concentrat de poezie barocă, se împletesc toate marile teme ale esteticii barocului: poetica actorului efemer – umbră, nălucă, vis –, paralela între evanescenţa unui spectacol şi caracterul trecător al vieţii omeneşti, tema disoluţiei lumii. *Furtuna* este un spectacol de Curte iacobiană, spaţiu a cărui scenografie permite apariţiile şi dispariţiile neaşteptate şi surprinzătoare. Când, pe insula unde Prospero ordonă, iar Ariel îi execută zelos ordinele, duhurile prezente o vreme în scenă se evaporă dintr-odată, perdeaua de fum ţesută din iluzii, din amăgiri şi închipuiri de tot felul se destramă, creând o puternică impresie de instabilitate şi de zădărnicie a tuturor lucrurilor. Magician, autor, regizor, director de trupă, Prospero este totodată o figură demiurgică şi providenţială ce aminteşte de zeii spectatori şi judecători ai teatrului lumii.

Shakespeare orchestrase deja toate armonicele şi exploatase toate rezonanţele posibile ale temei vieţii ca vis în cealaltă comedie fantastică a sa, *Visul unei nopţi de vard*, în care teatrul este el însuşi asimilat unui vis. Ne amintim, desigur, de versiunea burlescă a lui Bottom:

BOTTOM

Am avut o viziune cu totul rară. Am avut un vis, e peste puterea minţii omeneşti să spună ce vis a fost: ar fi un măgar, nu alta, omul care-ar încerca să descrie visul meu. Mi s-a părut că sunt – nu există om în stare a spune ce. Mi s-a părut că sunt – şi mi s-a părut că am –

[…] O să-l rog pe Peter Quince să scrie o baladă despre acest vis: se va numi Visul lui Bottom (*Fundulea*), pentru că este fără de fund.

(*Visul unei nopţi de vard*, Actul IV, Scena 1)

Dar nu numai acest fragment, ci întreaga piesă ia în discuţie analogiile viaţă / vis, teatru / vis… Mai înainte ca în final, Puck, exploatând echivocul creat de cele două sensuri ale cuvântului englez *shadow* – „umbră" (actorul este „umbră", cf. *Macbeth*, Actul V, Scena 5) şi „nălucă" (creaturile invizibile, zânele sau vrăjitoarele sunt şi ele „umbre") –, să reia şi să rezume această temă centrală în ultimul său monolog:

PUCK

Dacă noi umbrele v-am ofensat Gândiţi-vă, şi-atunci totul s-a reparat.

Că aici aţi aţipit doar şi atât, Pe când viziunile au apărut. Tema plăpândă şi uşoară îngăduie doar un vis de vară, Dragi spectatori, poate n-o veţi blama. (*Visul unei nopţi de vară*, Actul V, Scena 1)

Jean-Michel Deprats

SHAKESPEARE, LUMEA-I UN TEATRU

Actorul şi dublul său statut

OLIVIA

Eşti actor?

VIOLA

Nu, în adâncul inimii; însă pe înşişi colţii răului jur că nu sunt ceea ce par.

(*Noaptea regilor*, Actul I, Scena 5)

Textului shakespearian îi este specifică prezenţa frecventă a unor cugetări despre teatru şi a unor referiri directe la practicile teatrale, formulate întotdeauna în contextul unei situaţii concrete. Ca în exemplul de mai sus, unde, din schimbul de replici dintre Olivia, stăpâna casei, şi Viola, deghizată în paj (fapt ce trezeşte îndoieli în privinţa identităţii reale a personajului), se conturează însăşi definiţia actorului. Deşi susţine că nu este nici actor şi nici actriţă, Viola admite, totuşi, că postura în care se află este foarte asemănătoare cu a acestora. Căci a fi actor, afirmaţie explicită, înseamnă a te plasa între

ceea ce eşti şi *ceea ce reprezinţi*: cei doi termeni nu coincid. Dar chiar dacă, iniţial, există o disociere între ei, aceasta poate fi depăşită graţie jocului actoricesc, a cărui menire este tocmai aceea de a crea pe scenă o impresie de adevăr, de a produce un „efect de realitate". Efect ce pare însă destul de anemic în cazul de faţă, de vreme ce personajul interpretat, „pajul", e privit cu o anume suspiciune. Îndoiala persistă, iluzia nu operează integral.

THURIO Pari ce nu eşti?

VALENTIN Se-ntâmplă că da.

THURIO Aşadar te prefaci.

(*Doi tineri din Verona*, Actul II, Scena 4)

HAMLET

Singur acum. O! ce sclav ticălos şi josnic sunt eu: Nu e monstruos că acest actor

Într-o poveste, o patimă doar visată.

Şi-a pus tot sufletul în propria plăsmuire, încât răscolirile ei l-au făcut să pălească.

I-au adus lacrimi în ochi, i-au dat un aer de rătăcire.

I-au frânt glasul, manifestare urmând pe deplin

Formele plăsmuirii sale? Şi toate pentru nimic!

Pentru Hecuba!

Ce-nseamnă Hecuba pentru el şi el pentru Hecuba la s-o plângă? Oare ce-ar face el să aibă motivul şi pintenul durerii Cum am eu?

(*Hamlet*, Actul II, Scena 2)

În acest monolog regăsim elogiul actorului, dar şi primele semne ale neîncrederii într-o teatralitate amăgitoare. Efect secundar al jocului, perceput ca o contrafacere a vieţii, ca o simulare a ei, ca o impostură… parţială.

PROSPERO Ca să nu mai fie distanţă între rolul jucat şi el însuşi care îl juca, a vrut să devină omul Absolut în Milano.

(*Furtuna*, Actul I, Scena 2)

Prospero indică aici, implicit, un obstacol de care se izbeşte în mod curent actorul: imposibilitatea de a se identifica *în întregime* cu rolul său, rol de care va fi permanent separat printr-un soi de „ecran". Actorul nu va putea depăşi această situaţie decât dacă va izbuti „să intre în pielea personajului", să se „topească" în el, aspiraţie pe care o vom regăsi mai târziu la mari reformatori precum Stanislavski şi la succesorii lui, mai ales cei americani, preocupaţi să-şi dirijeze

interpretul, prin folosirea unor strategii complexe, spre dizolvarea propriului eu în eul personajului fictiv. Fapt ce îi va permite „să fie, fără rezerve" *celălalt*... să se confunde cu acesta. Punct de vedere care nu întruneşte astăzi unanimitatea, dar care ţine de acel topos teatral consfinţit prin tradiţie, recunoscut şi admis de Prospero: actorul este (sau trebuie să fie) totuna cu personajul.

ROSALINDA

...Ei, dom'le, s-ar zice că am jucat foarte bine. Te rog spune fratelui tău cât de bine am jucat. Ha-ha!

OLIVER

Ăsta n-a fost joc: se vede prea tare pe faţa ta că pasiunea a fost adevărată.

(*Cum vdplace*, Actul IV, Scena 3)

ROSALINDA

Ţi-a spus fratele tău cum m-am prefăcut că leşin când ţi-am văzut batista?

(*Cum vă place*, Actul V, Scena 2)

Ca să-şi ascundă tulburarea pricinuită de vestea presupusului deces al lui Orlando şi ca să nu-şi dea în vileag iubirea pătimaşă pe care i-o poartă acestuia, Rosalinda invocă arta comediei, susţinând că îşi „jucase" emoţia şi leşinul, numai că în pretinsul ei „joc" e atâta adevăr, încât nimeni nu se lasă păcălit. Ochiul experimentat poate face deosebirea între un sentiment simulat, oricât de meşteşugită ar fi simularea, şi implicarea efectivă a *performerului*. Actorul nu va ajunge niciodată la acel „adevăr" absolut către care tinde, dar de care reuşeşte doar uneori să se apropie. Teatrul va rămâne de-a pururi cu un pas în urma vieţii adevărate. Nu, Rosalinda nu a „jucat teatru", căci pentru ea era vorba de viaţă, de viaţa reală.

SILVIA Cât de-naltă era?

JULIA

Cât mine, cam aşa; fiindcă de Rusalii când ne-am ţinut voioasele serbări

Băieţii mie mi-au distribuit rol de femeie şi m-am gătit cu rochia doamnei Julia, Care mi s-a potrivit, aşa au zis cu toţii, De parcă pentru mine fusese croită; De-aceea ştiu că ea este cam de statul meu. Atunci am şi făcut-o mult să plângă. Pentru c-am jucat un rol plin de jale, doamnă: Era durerea Ariadnei din cauza lui Tezeu care şi-a călcat cuvântul şi pe nedrept a fugit; Eu am jucat-o atât de viu cu lacrimile

mele încât biata mea stăpână, adânc impresionată A plâns amarnic; şi uite, să mor eu Dacă în gând n-am simţit întocmai durerea ei!

(*Doi tineri din Verona*, Actul IV, Scena 4)

Chiar şi în viaţa reală, faptul de a juca un rol adoptând accesoriile potrivite şi furnizând dovezi convingătoare ale identificării cu personajul jucat poate produce până la urmă o iluzie şi poate înşela spectatorul, cu atât mai mult cu cât actorul însuşi a resimţit efectele „identificării". Căci, într-adevăr, efectele acestea sunt suportate mai întâi de actor şi abia după aceea de public. Aici, definiţia actorului este pur „stanislavskiană"... nici vorbă de „distanţa" brechtiană faţă de rol, ci doar de „trăirea" lui autentică.

PORŢIA... Pariez pe ce vrei tu că atunci când vom fi îmbrăcate în băieţi Eu voi fi cel mai chipeş dintre noi, Am să port cu mai multă graţie şi-ndrăzneală pumnalul, Am să vorbesc cu vocea aceea dogită, în schimbare De la băiat la bărbat şi-am să leg doi paşi mărunţi într-o călcătură apăsată, bărbătească, voi povesti de răfuieli la un domnişor lăudăros, am să-nşir la minciuni Despre doamne onorabile care mi-au căutat iubirea Dar eu refuzându-le, ele-au căzut la boală şi au murit.

(*Neguţătorul din Veneţia*, Actul IU, Scena 4)

PRIMUL VÂNĂTOR Domnule, vă asigur că ne vom juca fiecare rolul Aşa încât el, prin străduinţa noastră adevărată, va crede că este exact ceea ce-i spunem noi că este.

(*îmblânzirea scorpiei*, Introducere 1)

Porţia vorbeşte despre puterile magice ale jocului, capabile să producă iluzie cu condiţia ca toate artificiile la care se recurge să fie manevrate cu graţie şi cu subtilitate. Ea descrie, aşadar, jocul desăvârşit, jocul care atinge perfecţiunea şi care, aşa cum se spune în prologul la *îmblânzirea scorpiei*, creează efectul înşelător ce sfârşeşte prin a-i da iluziei statutul de realitate.

Teatrul este „capcana", cum ar spune Hamlet, în care urmează să cadă spectatorul convins că tot ceea ce vede pe scenă este perfect adevărat.

CORIN

Dacă vreţi să vedeţi un spectacol în adevăr jucat între paloarea iubirii adevărate şi văpaia Roşie a desconsiderării, mândria dispreţului.

(*Cum vă place*, Actul IE, Scena 4)

Teatrul pretinde, prin urmare, o bună pregătire şi o tehnică bine

stăpânită, grație cărora va putea să emoționeze, să exprime anumite stări sufletești, să „reproducă” anumite comportamente. Teatrul nu este doar rodul inspirației și al harului natural cu care e înzestrat actorul, ci și rezultatul formației acestuia: actorul asimilează o serie de procedee scenice, dispune de un vocabular și de o gramatică a meseriei, iar acestea, reunite, formează prerogativele de care se bucură ca profesionist. Referindu-se la jocul teatral, personajul care urmează să intre în rol nu exclude nici apelul la diferite simptome fiziologice apte să trădeze o frământare lăuntrică și nu e greu de ghicit că el vizează aici o probabilă folosire a resurselor machiajului, evocată de Corin la modul ironic, tocmai pentru a denunța histrionismul actorului.

DUCELE Nedreptățesc anii tăi cei fericiți să spun că ești bărbat: buzele Dianei nu sunt Mai netede, mai rubinii decât ale tale; micul tău flaut Sună limpede și înalt, ca instrumentul unei fete, Toate te îndreptățesc să joci rolul unei femei.

(*Noaptea regilor*, Actul I, Scena 4)

BUFONUL

(*Punându-și sutana*.]

Nu sunt destul de înalt ca să mă potrivesc la funcția asta, nici destul de slab să creadă lumea că aș fi un student silitor.

(*Noaptea regilor*, Actul IV, Scena 2)

Există un cod al reprezentării legat de aptitudinile fizice și fizionomice cerute de interpretarea unui rol. O distribuție se alcătuiește întotdeauna pe baza acestui criteriu al adecvării la datele exterioare ale personajului. Pe vremea aceea nu se practica, așa cum se întâmplă uneori astăzi, *contre-emploi*-ul (sau cel puțin nu fusese încă teoretizat). Regăsim astfel la Shakespeare un străvechi imperativ al teatrului: dacă vrea să fie plauzibilă, distribuția e datoare să respecte principiul asemănării fizice. Imaginea fictivă a personajului nu trebuie să contrazică realitatea concretă a actorului, coerența celor două se impune cu necesitate. E contraindicat ca „ecranului” interior dintre actor și personaj, ecran pe care cel dintâi nu reușește întotdeauna să-l suprime, să i se adauge și un ecran exterior, acela al deosebirilor fizice flagrante, de altminteri primele care sar în ochi. Asemănarea cu personajul constituie un prealabil obligatoriu al „credinței” în teatru. „Potrivirea” fizică este insistent pretinsă, cerută, dorită.

BUFONUL

Fie ca Jupiter, la următorul transport de păr, să-ţi trimită şi ţie o barbă!

(*Noaptea regilor*, Actul HI, Scena 1)

Feste se amuză copios pe seama Violei. Procedeu shakespearian prin care tinerelor actriţe ce interpretau roluri de băieţandri li se aminteşte ironic absenţa bărbii, indiciu de virilitate.

FLUTE

[…] tocmai îmi creşte barba.

(*Visul unei nopţi de vară*, Actul I, Scena 2)

Situaţie inversă: tânărul Flute invocă argumentul bărbii care începe să-i crească pentru a scăpa, în sfârşit, de rolurile de femeie jucate până atunci şi a accede la roluri de bărbaţi. Este o altă formulare a aceleiaşi exigenţe: corpul nu trebuie să contrazică identitatea rolului.

OLIVIA

Ai ordin de la stăpânul tău să negociezi cu figura mea? Aici te-ai îndepărtat de text.

(*Noaptea regilor*, Actul I, Scena 5)

OLIVIA

De unde veniţi, domnule?

VIOLA

Nu pot spune mai nimic în afară de ce am învăţat, întrebarea asta nu face parte din rolul meu.

(*Ibul*)

Actorul depinde de text, principalul lui punct de sprijin, şi orice abatere de la litera acestuia implică riscul de a se „pierde" şi de a fi nevoit să recurgă la o neprevăzută şi supărătoare improvizaţie. Îndepărtarea de text poate deveni chiar primejdioasă. Ca autor dramatic, Shakespeare insistă asupra fidelităţii faţă de „ceea ce e scris", „scrisul" fiind cel mai important suport al actorului. Căci, încă o dată, actorul depinde de partitura rolului şi orice „deviere" îl perturbă.

CORIOLAN

Ca un actor prost Mi-am uitat rolul acum şi am rămas mut Spre marea mea ruşine.

(*Coriolan*, Actul V, Scena 3)

Aşa cum pe scenă actorul nepregătit De teamă îşi uită rolul.

(*Sonetul* 23, 1 – 2)

BENVOLIO

Noi nu vom avea un Cupidon legat cu eşarfa la ochi Purtându-şi

arcul din lemn pictat de tătari să înfricoşeze domniţele ca o sperietoare de ciori; Nici prolog învăţat pe dinafară, spus cu jumătate de glas După sufleor, ca să ne anunţe intrarea.

(*Romeo şi Julieta*, Actul I, Scena 4)

Nu încape îndoială că uitarea textului deruta serios interpretul şi că această „pană" survenea atât de frecvent în epocă, încât Shakespeare face din ea o caracteristică a actorului mediocru, care, pierzându-şi şirul, îşi pierde şi controlul, eşuând astfel lamentabil în faţa publicului său. Vina lui cea mai gravă e însă aceea de a întrerupe brusc, din pricina insuficientei stăpâniri a textului, *continuitatea iluziei* – prima garanţie a reuşitei scenice. Uitarea textului risipeşte vraja, dă la iveală artificiul jocului, iar actorul, vizibil dependent de sufleor, îşi trădează atunci vulnerabilitatea. Asemenea accidente aveau însă şi cauze obiective, de pildă timpul extrem de redus acordat repetiţiilor, fapt explicabil prin exploatarea de scurtă durată a spectacolelor. Unii istorici afirmă chiar – dar nimeni nu ne obligă să-i credem! – că, uneori, un text nu beneficia decât de o singură reprezentaţie. Şi atunci cum să nu uiţi textul?

ULISE

El ne imită ca la teatru. Agamemnon, Se costumează uneori în funcţia ta supremă Precum actorul ţanţoş a cărui întruchipare Stă în brăcinari şi i se pare o bogăţie S-asculte dialogul de lemn şi sunetul Dintre piciorul lui lăbărţat şi schelărie, Să-ţi facă şi milă întruchiparea silnică prin care Maimuţăreşte el măreţia ta; când vorbeşte Zici c-ar fi un clopot dogit.

(*Troilus şi Cressida*, Actul I, Scena 3)

Critica vizează aici o practică blamată dintotdeauna la un actor: pentru a-şi demonstra „incandescenţa" stării lăuntrice, acesta îşi umflă muşchii – faciali, pectorali şi care-or mai fi ei –, gesticulează excesiv, vorbeşte afectat. Inflamarea derizorie a unui ins al cărui talent rezidă doar în „jocul pulpelor", cum spune Ulise, exasperează, deoarece toată „actoria" lui se reduce la un zbucium disproporţionat şi pur exterior, la o teatralitate ostentativă şi grosieră, lipsită de orice implicare interioară. De altfel, jocul în ansamblul lui pătimeşte, suferă dereglări, căci o astfel de „dilatare" a corpului antrenează o tratare rudimentară a cuvintelor rostite şi produce o veritabilă cacofonie vocală. Shakespeare se arată necruţător cu acest tip de joc „hiperexpresiv", întrucât el nu face decât să accentueze abuziv „teatralul", interzicând

orice efect de iluzie.

CAPULET

A

În acest corp mărunt Tu reprezinţi barca, marea şi vântul.

(*Romeo şi Julieta*, Actul HI, Scena 5)

Frază întru totul brookiană. Ea desemnează ceea ce marele regizor englez numeşte „teatru brut", teatrul concret care plasează actorul şi corpul său în centrul „spaţiului gol", condiţie ce aminteşte statutul actorului shakespearian situat în mijlocul celebrului *o de lemn* elizabetan. Actor care poate genera, el singur, un întreg spectacol, actor care *este* spectacolul.

FALSTAFF

Pe cinstea mea că ai să fii mişcat, dacă harul nu s-a stins în tine chiar de tot. Dă-mi un pahar de vin de Spania, să mi se facă ochii roşii, ca şi când am plâns; trebuie să vorbesc cu patimă, am s-o fac în stilul regelui Cambyse.

(*Henric al IV-lea*, Actul II, Scena 4)

Actorul are nevoie de stimulente şi Falstaff ştie asta. Cerând o cupă de vin, el evocă practici familiare multor „confraţi" de-ai săi, de pretutindeni şi din toate timpurile. Nu e pentru nimeni un secret faptul că, înainte sau după spectacol, actorii obişnuiesc să dea pe gât un păhărel. E vorba de o adevărată tradiţie ce traversează secolele. Actorul înfruntă astfel tracul sau pur şi simplu se destinde…

CLEOPATRA

Unde se vede bunăvoinţa, chiar dacă actorul n-a reuşit

El are voie să ceară iertare.

(*Antoniu fi Cleopatra*, Actul II, Scena 5)

Precizare extrem de preţioasă: publicul este dispus să-l ierte pe actorul care *nu trişează*, trecându-i cu vederea puţinătatea înzestrării ca şi modestia mijloacelor de care dispune şi apreciindu-i, în schimb, sinceritatea străduaniei. E un actor care nu ţine să pară ceea ce nu este şi care nu vrea să-şi păcălească spectatorii disimulându-şi condiţia; un actor care, aidoma meşteşugarilor din *Visul unei nopţi de vară*, se asumă integral în *realitatea* lui, ceea ce face ca importantă să fie nu atât calitatea jocului, cât etica deplinei sale angajări. Teatrul de amatori sau de semiprofesionişti reclamă o evaluare specifică, fapt asupra căruia – de la Walter Benjamin şi Brecht la Brook şi Vitez – se va atrage neîncetat atenţia.

BRUTUS

[…] arătaţi-vă proaspeţi şi veseli; Nu lăsaţi să transpire intenţiile noastre, Purtaţi-vă ca actorii noştri romani, Cu spirit neobosit şi respectând rolul.

(*Julius Caesar*, Actul II, Scena 1)

CASCA

Dacă nu l-a aplaudat pe el şi nu l-a fluierat adunătura aia de oameni, după cum le-a fost lor pe plac sau nu le-a fost, ca pe comedieni la teatru, uite, să ies eu de mincinos.

(*Julius Caesar*, Actul I, Scena 2)

Iată cea mai frumoasă definiţie a actorului formulată de Brutus, om de înaltă ţinută morală, cel care îi ridică pe actorii „romani" la rangul de modele demne de a fi propuse conjuraţilor. Aceşti actori, spune el, se caracterizează prin perseverenţa cu care lucrează şi prin respectul faţă de rolul ce le-a fost încredinţat. Lor, actorilor, de obicei atât de defăimaţi, atât de batjocoriţi, li se face aici un portret deosebit de elogios, iar

Brutus nu ezită să-i îndemne pe liderii politici ai cetăţii, întruniţi pentru a comite un act de o violenţă extremă – asasinarea lui Caesar – să le imite comportamentul. Dar, dublu discurs, tot la actori se va referi şi Casca atunci când va legitima alegerea crimei ca soluţie radicală, el invocând de astă dată „teatralitatea" apariţiilor publice ale lui Caesar în Capitoliu: Caesar, „actorul" care joacă un rol şi se impune ca atare mulţimii pe scena istoriei (de la Hitler la Castro, această teatralitate a apariţiei publice a dictatorului ne-a oripilat şi pe noi în aceeaşi măsură). În fragmentul extras din *Julius Caesar*, regăsim un exemplu perfect de mânuire a contrariilor de către Shakespeare. Paradigmă a gândirii sale.

HELENA

Ptiu, ruşine! Prefăcut-o, marionetă ce eşti!

(*Visul unei nopţi de vară*, Actul IU, Scena 2)

Personajul este asimilat unui actor, fiinţă deopotrivă duplicitară („omul cu mai multe feţe") şi lipsită de autonomie (prin urmare manipulabilă), fiinţă, aşadar, descalificată din punct de vedere ontologic.

De dragul meu te răfuieşti cu Soarta Zeiţa care m-a împins la rele Mi-a dat mijloace publice de trai

Iar asta naşte publice maniere. Numele meu e însemnat astfel,

Această muncă mi-a supus şi firea, Precum vezi mâna unui vopsitor.

(*Sonetul* 111, 1 – 7)

Adevărat e, vai, că am umblat de colo-colo la un bufon batjocorit-am propriile gânduri, Pe mai nimic am dat ce-aveam mai scump Iubirea veche am rănit pentr-o iubire nouă.

(*Sonetul* 110, 14)

Scrise la persoana întâi, deci asumate şi, ca atare, lipsite de protecţia ficţiunii, de alibiul personajului fictiv, sonetele vorbesc (adoptând tonul confesiunii) despre contaminarea pe care teatrul e susceptibil să o producă: cel care îl practică nu rămâne străin de „teatralitate" şi sfârşeşte prin a avea cu viaţa reală raporturi a căror autenticitate este adesea compromisă. Jocul nu rămâne fără urmări, nu lasă neatinsă fiinţa care i se dăruieşte. Jocul „impregnează" şi, într-un anume fel, deteriorează omul a cărui viaţă este legată de teatru. Convingere shakespeariană pe care numeroşi scriitori au reluat-o în romanele consacrate teatrului: dedublarea prin joc afectează identitatea interpretului!

Visul unei nopţi de vară: *repetiţiile pregătesc jocul*

Prima repetiţie

QUINCE

S-a adunat toată trupa?

(*Visul unei nopţi de vard*, Actul I, Scena 2)

În *Visul unei nopţi de vară*, un grup de actori amatori este ales, în urma unui soi de „preselecţie", pentru a juca într-un spectacol festiv dat în cinstea lui Tezeu şi a Hipolitei „în ziua nunţii lor, la lăsarea întunericului" (*Ibid*.). Înainte de începerea repetiţiilor, Quince, conducătorul grupului, ţine să se asigure că întreaga trupă e de faţă, fapt ce confirmă un prealabil al teatrului: prezenţa obligatorie a tuturor membrilor echipei. Nu se poate pune o piesă în scenă dacă unii actori lipsesc. Distribuţia în întregul ei – iată condiţia *sine qua non* a repetiţiilor. Cerinţă deseori nerespectată de actorii solicitaţi de diverse alte angajamente (teatru, cinema, televiziune), dar impusă de mari regizori precum Vilar, Strehler, Brook sau Mnouchkine. Asemenea lui Quince, aceştia refuză prezenţa lacunară a actorilor, căci numai asiduitatea comunitară poate garanta atât constituirea unei echipe omogene, cât şi coerenţa reprezentaţiei. Shakespeare ştia foarte bine acest lucru.

BOTTOM

Mai bine cheamă-i pe toţi, om cu om, după cum scrie.

(*Ibid*.)

Bottom, membru al trupei, sugerează o îmbunătăţire a procedurii: după confirmarea prezenţei ansamblului, n-ar strica, spune el, să se facă şi un apel nominal. Actorii vor fi, aşadar, personalizaţi, Quince şi Bottom amintindu-ne astfel că teatrul se sprijină deopotrivă pe colectiv şi pe individual.

BOTTOM

Mai întâi, dragă Peter Quince, spune despre ce tratează piesa; dup-aia citeşte numele actorilor, ca s-ajungem undeva.

(*Ibid*.)

Etapa a treia: prezentarea subiectului operei. Bottom cere de la bun început ca trupa să fie informată asupra conţinutului

A

piesei. Înainte de a repeta, actorii trebuie să fie „puşi în temă", să ştie ce anume vor juca. Unii regizori continuă, chiar şi în zilele noastre, să considere că această veche cerinţă îşi păstrează valabilitatea şi, respectând cutuma, ei fac împreună cu actorii o primă lectură „la masă", tocmai pentru ca întreaga distribuţie să afle „despre ce este vorba în piesă".

BOTTOM

Bună piesa asta, te asigur, şi plină de haz.

(*Ibul*)

Niţeluş fanfaron, Bottom lasă să se înţeleagă că, spre deosebire de ceilalţi, el este deja informat; pe parcursul repetiţiei, îşi va dovedi însă progresiv ignoranţa: Bottom nu are habar de substanţa textului, care este în realitate o tragedie. Râvnind la un statut superior şi dornic să ocupe poziţia de lider al trupei, el se dovedeşte a fi, într-adevăr, ca să împrumutăm un termen din teoria grupurilor, „liderul ei efectiv", membrul cel mai activ şi cel mai întreprinzător, în vreme ce Quince este doar un „lider instituţional", exercitând mai degrabă un soi de autoritate morală. „Cumsecadele Peter Quince" este, fără îndoială, un personaj respectat, dar copleşit de spiritul de iniţiativă al

Primului său Actor. Teatrul e şi un exerciţiu de putere, cu tot ceea ce aceasta presupune ca ierarhie şi raporturi de forţă.

BOTTOM

Pyram ce e? Amorez sau tiran?

(*Ibid*.)

Ipoteză confirmată: Bottom nu ştie nimic despre piesă şi, în calitate de interpret preocupat mai ales de personajul său, cere lămuriri asupra protagonistului. Căci, având o mentalitate de star, el nu se vede jucând decât rolul principal, care ar trebui să i se încredinţeze în chip firesc. Şi iată cum, după ce subliniază apăsat necesitatea lucrului în echipă, Shakespeare nu uită să evoce şi fenomenul de „protagonism", cum spun italienii, întâlnit la numeroşi actori reputaţi care, asemenea lui Bottom, nu se imaginează decât ca figuri centrale ale reprezentaţiei. Iar dacă vrea să i se precizeze tipologia eroului – amorez sau tiran? – e doar pentru că ştie încă de pe acum că îşi va construi jocul pe baza unor stereotipuri îndelung folosite, tocite, răsuflate, veritabilă „limbă de lemn" a teatrului.

QUINCE

E un amorez care se omoară cu multă vitejie din pricina iubirii.

(*Ibid*.)

Quince anunţă mai întâi titlul piesei şi trece apoi la comentarii asupra personajelor. El ţine să precizeze că distribuţia a fost dinainte stabilită şi că fiecare va primi rolul ce i-a fost repartizat. Nu se admit contestaţii. Când Flute refuză propunerea de a o juca pe Thisbe, invocând argumentul că „tocmai îi creşte barba" (*Ibid*.), şeful trupei rămâne inflexibil şi îi sugerează tânărului actor reticent să apeleze „la o mască" şi la o voce artificială, căci să joci nu înseamnă doar să te arăţi publicului aşa cum eşti, ci şi să recurgi, dacă e cazul, la instrumentele şi la trucurile proprii teatrului. Pot fi utilizate, aşadar, măştile şi, de ce nu, chiar şi improvizaţia… pe care Quince i-o recomandă interpretului leului atunci când acesta îi cere textul rolului său, motivând că el „învaţă mai greu ca alţii şi-i ia mai mult timp". „Da' poţi să improvizezi", îi răspunde senin Quince, „că nu trebuie decât să scoţi nişte răgete". (*Ibid*.)

QUINCE

Tu, tatăl lui Pyram; eu, tatăl lui Thisbe. Snug, dulgherule, tu iei rolul leului; şi-aşa sper că distribuţia piesei s-a făcut cum trebuie.

(*Ibid*.)

În ciuda blândeţii sale, Quince ţine să-şi facă simţită autoritatea, respingând cu aceeaşi fermitate toate propunerile venite din partea viitorilor actori. Aceştia trebuie să accepte fără murmur rolurile şi sarcinile ce le-au fost atribuite, căci una dintre condiţiile reuşitei este, fără discuţie, justeţea distribuţiei. Regizorii de astăzi consideră că

distribuţia reprezintă mai bine de jumătate din muncă şi are un rol hotărâtor. Iar Quince ştia foarte bine asta încă din vremea lui Shakespeare!

QUINCE

Tu nu poţi juca decât rolul lui Pyram; pentru că Pyram e blând la faţă; un bărbat adevărat, unul cum poţi întâlni într-o zi cu soare; un bărbat minunat, cu aspect de domn; trebuie neapărat să-l joci pe Pyram.

(*Ibid*.)

Lider abil, Quince nu se mulţumeşte să fie doar autoritar şi să-şi impună punctul de vedere; el vrea să-l convingă neapărat pe Bottom, actorul său privilegiat, că l-a distribuit într-un rol extrem de important, un rol pe măsura calităţilor lui excepţionale. Quince ştie cum să gâdile orgoliul acestui „superactor", al acestui veritabil *om-teatru*, al acestui Proteu… Descriind complexitatea lui Pyram, personajul pe care îl va încarna Bonom, Quince îl pune în valoare, implicit, pe interpret, care, firește, nu poate rămâne insensibil la partitura cu totul deosebită ce i-a fost atribuită. Pyram i-a fost dat *lui*, „bravului Bottom" (Actul EI, Scena 1)! Fin strateg, Quince izbutește să tempereze dorinţele haotice ale lui Bottom, asimilându-l pe Pyram viitorului său interpret, căruia rolul îi revine de drept, în virtutea calităţilor pe care le posedă. Bottom e de neînlocuit! Textul dezvăluie strategiile interne ale repetiţiilor, în timpul cărora regizorul trebuie să facă uz, concomitent, de şiretenie şi de autoritate. Numai astfel interpretul, deopotrivă convins şi cucerit, se va devota total jocului şi va asigura succesul său şi pe cel al spectacolului.

BOTTOM

Bine, accept.

(*Ibid*., Actul I, Scena 2)

Înfumuratului actor, sigur pe mijloacele lui şi deloc preocupat de posibila dificultate a rolului, nu-i trece prin gând să mulţumească, îşi dă pur şi simplu acordul. Nu se îndoieşte nicio clipă de reuşită şi îşi asumă misiunea ca pe ceva de la sine înţeles: rolul principal nu îl sperie, nu îl complexează şi, netulburat, Bottom îi spune regizorului să nu-şi facă griji în ceea ce-l priveşte.

BOTTOM

Ce barbă ar fi cea mai potrivită ca să joc în rolul ăsta?

(*Ibid*.)

Profesionist (dar de duzină), Bottom se grăbește să afle ce elemente de recuzită va folosi; pentru el, totul este o chestiune materială, concretă și, mai ales, imediată. Dar și semnul unui evident narcisism, aidoma celui ce se manifestă deseori la oricare mare actor dornic să-și conserve (sau chiar să-și îmbunătățească) imaginea și care, în acest scop, formulează pretenții în materie de costum, de machiaj sau de coafură. Sunt numeroși actorii care, ca să placă publicului, au nevoie ca mai întâi să se placă ei înșiși. Bottom se numără printre aceștia. De altminteri, cerând o barbă, Bottom, surescitat și ținând să rezolve rapid problema, a și găsit o soluție. Cea mai la îndemână. Asemenea acelor actori care, referindu-se la rolul lor, îl întreabă cu nonșalanță pe regizor: „Cum vrei să ți-l fac?", nici Bottom nu se obosește să mai *caute*, pentru că el *știe*, și-a dat singur răspunsul, pentru că dispune de un arsenal de procedee deja utilizate, din care va extrage unul, la întâmplare, cu care, desigur, va trebui să fie de acord și regizorul. Bottom, exemplul perfect al actorului înțepenit în rutină!

QUINCE

Păi, ce barbă vrei.

(*Ibid*.)

BOTTOM

Joc cu barba ca paiul, sau cu barba portocalie care bate-n maro, sau barba bordo, sau barba-n culoarea unei coroane franceze, galben perfect.

De data aceasta, Quince renunță la tonul autoritar și, vrând să evite orice conflict, îi dă mână liberă interpretului în alegerea pe care o va face. Atitudinea lui binevoitoare îl derutează oarecum pe Bottom și, în context, ezitarea lui prelungită apare încă și mai derizorie: Quince îi vorbise despre statura morală a lui Pyram, iar el deplasase discuția în planul culorilor bărbii! Quince vrea să pună în valoare caractere umane, Bottom vrea să stârnească privirile admirative ale publicului de la parter! Și totuși, Bottom rămâne un personaj atrăgător, chiar captivant… pentru că are geniu. Geniu ludic. E insuportabil și unic, creator și cabotin totodată. Dacă teatrul e rezultatul eforturilor unei echipe (lucru pe care îl aflăm încă de la începutul scenei), el este, în egală măsură, și produsul unor personalități. Quince știe prea bine că fără Bottom nu vor putea juca. Pregătirile pentru spectacol ale grupului de meșteșugari ne amintesc că există o relație dialectică între calitatea echipei și aura protagonistului. Dimensiunea colectivă a

teatrului nu are decât de câştigat de pe urma prezenţei unui interpret de excepţie. Oare câte exemple contemporane nu o confirmă? Jean Vilar şi Gerard Philipe, Bertolt Brecht şi Hélène Weigel, Jerzy Grotowski şi Ryszard Cieslak… actori emblematici care cristalizează aşteptările unor regizori străluciţi. Între ei se stabilesc, ca între Quince şi Bottom, legături speciale, unice.

QUINCE

[…] domnilor, astea vă sunt rolurile; şi eu trebuie să vă rog frumos, să vă spun, să cer să le-nvăţaţi pe dinafară până mâine seară.

(*Ibid*.)

Quince le cere actorilor să vină a doua zi cu rolurile bine învăţate – timpul îi presează!; până atunci, el va încerca să adune, tot în viteză, recuzita necesară. Memorarea textului şi procurarea accesoriilor – două sarcini distincte ce trebuie grabnic rezolvate. Toţi autorii care evocă repetiţiile din cariera lor – Molière, Lope de Vega, Goldoni – insistă asupra acestei precipitări, asupra timpului mult prea scurt de care dispun. Căci trebuie onorată o comandă şi, ca atare, trebuie respectat un calendar. Suntem într-o epocă în care „teatrul se face repede şi prost", frază a lui Claudel reluată apoi de către Jean-Louis Barrault şi Antoine Vitez. Mai târziu, profesionalizarea regizorului şi importanţa lui crescândă în realizarea spectacolului vor antrena şi o încetinire a ritmului de lucru, condiţie obligatorie a „teatrului de artă" pe care el doreşte să-l promoveze, teatru ce reclamă o agendă mai relaxată, repetiţii mai lungi. Teatrul artizanal s-a făcut şi se va face întotdeauna sub presiune, căci satisface de fiecare dată o „urgenţă". Teatrul de artă sau teatrul experimental încearcă să scape de această tiranie a urgenţei. Regizorii moderni îşi vor permite luxul unei durate prelungite a repetiţiilor, cucerire recentă pentru care au luptat neobosit şi pe care au obţinut-o în cele din urmă.

QUINCE

[…] în pădurea de la palat, la o milă de oraş, sub lumina lunii; acolo vom repeta; că dacă ne-ntâlnim în oraş, dau peste noi oamenii şi află ce pregătim.

(*Ibid*.)

Repetiţia trebuie să aibă loc undeva în afara oraşului, departe de larma lui şi de traseele foarte circulate, căci numai aşa se pot asigura concentrarea necesară şi înlăturarea oricărui risc de… piraterie artistică. După cum se ştie, etica „drepturilor de autor" era inexistentă

în epocă, iar Shakespeare a fost el însuşi unul dintre creatorii care şi-au pus cel mai puţin problema „proprietăţii intelectuale". Quince vorbeşte în cunoştinţă de cauză: oricând cineva îţi poate fura ideile. Cât despre concentrarea echipei, ea este favorizată atât de alegerea unui loc retras, cât şi de întunericul nopţii. Aidoma lui Quince, veritabil precursor, unii regizori moderni – şi în primul rând Stanislav schi – vor căuta uneori locuri de repetiţie situate departe de oraş şi de circuitele obişnuite, pentru ca întreaga distribuţie să lucreze acolo în linişte, într-o atmosferă tihnită, ferită deopotrivă de tentaţii şi de distracţii perturbatoare. Calmul naturii şi liniştea nopţii simt prielnice constituirii unui colectiv bine sudat. E de-a dreptul uimitor, dar constatarea shakespeariană are un aer perfect grotowskian. Când regizorul polonez îşi va începe cercetările „parateatrale", el îşi va declara preferinţa netă pentru pădure şi pentru lucrul în timpul nopţii. Opţiuni de genul acestora implică depăşirea cadrelor profesionale şi libertatea practicilor „performative". Ceea ce se urmăreşte înainte de toate este ca fiecare participant să aibă sentimentul apartenenţei la un grup şi dăruirea necesară realizării unui proiect: un spectacol, în cazul lui Quince; un experiment, în cazul lui Grotowski.

QUINCE

[…] Eu vă rog să nu-mi trageţi clapa.

BOTTOM

[…] Daţi-vă silinţa; să ştiţi totul pe dinafară.

(*Ibid*.)

Orice repetiţie pretinde prezenţa unei echipe complete şi actori cu rolurile învăţate pe de rost. Astăzi mai persistă doar prima condiţie, cea de-a doua înregistrând o serie de corecţii pe plan tehnic: dacă actorilor continuă să li se ceară o prezenţă efectivă, majoritatea regizorilor au renunţat, în schimb, la pretenţia ca textul să fie ştiut pe dinafară, ei dorind ca astfel să lase drum liber unei interpretări personale, autonome, independentă de propunerea regizorală. Regizorul preferă ca actorul să evolueze în paralel cu memorarea progresivă a textului, de-a lungul repetiţiilor succesive. Cel puţin aşa se întâmplă în Franţa sau în Italia. Important e ca actorul să fie disponibil, pregătit să gândească, nu să reproducă mecanic textul. Există însă chiar şi în zilele noastre regizori ca Luc Bondy sau Joel Jouanneau, de pildă, care lucrează repede şi au aceleaşi exigenţe ca Bottom şi Quince: ei le pretind actorilor să vină la repetiţie cu textul perfect memorat.

Două atitudini diferite, formulate în numele unor abordări complet opuse ale practicii repetiţiilor.

A doua repetiţie

BOTTOM

Ne-am strâns cu toţii?

QUINCE

La ţanc, la ţanc.

(Ibid. Actul m, Scena 1)

Iată cerinţele impuse dintotdeauna de către orice director de trupă sau de către orice regizor: prezenţa şi punctualitatea, indispensabile oricărei activităţi colective. Stanislavski a fost cel dintâi care a făcut din punctualitatea actorului o obligaţie imperativă, într-o epocă în care dive celebre precum Sarah Bernhardt îşi îngăduiau să trateze cu o extremă nepăsare orarele repetiţiilor. Regizorul adoptă acum atitudinea maestrului sever, care impune un strict control al timpului şi nu mai tolerează nicio abatere de la program, aspect prealabil al unei activităţi comune eliberate de vechea tiranie a vedetelor. (Mai târziu, în cinematografie, Marilyn Monroe va exaspera regizori şi parteneri deopotrivă cu întârzierile ei de pomină. Libertate de star al marelui ecran faţă de constrângerile temporale convenite şi acceptate de grupul din care face parte.)

QUINCE

[…] uite-aici e un loc de minune pentru repetiţia noastră. Tăpşanul ăsta verde o să fie scena, tufele de păducel sunt cabinele; o să jucăm exact la fel ca şi în faţa Ducelui.

(*Ibid*.)

Locul ales pentru repetiţie are avantajul de a semăna întru totul cu locul viitoarei reprezentaţii. De altfel, nu e asta o dorinţă, deseori reiterată, a regizorilor de teatru, care ajung chiar să le ceară arhitecţilor ca dimensiunile sălii de repetiţii să fie identice cu cele ale scenei? Actorii sunt astfel scutiţi de efortul de adaptare la un spaţiu diferit şi de toate inconvenientele ce decurg din această inadecvare.

BOTTOM

[…] voi stârni furtuni, mă voi jeli într-un fel. […] totuşi firea mai mult mă trage spre tiran; pe Hercles l-aş face excepţional, sau vreun rol de-ăsta aşa să rupă, să bubuie.

(*Ibid*., Actul I, Scena 2)

Bottom pretinde că are o înclinaţie specială pentru tot ce este

excesiv, „excesul" definindu-i identitatea de actor. De altfel, el se declară disponibil, în mod nediferenţiat, şi pentru alte misiuni, oferindu-se să o joace şi pe Thisbe, şi Zidul… Ceea ce Bottom posedă din plin este, în realitate, dorinţa ludică, extraordinara poftă de a se dezlănţui într-un soi de *one-man-show* care i-ar permite să interpreteze toate rolurile, fără excepţie. Bottom încarnează atracţia jocului şi, implicit, fascinaţia identităţilor străine, divergente. El e gata să pună stăpânire pe spectacol în întregul lui. Plăcerea sa de a se metamorfoza, de a lua un alt chip, de a aluneca „de cealaltă parte" devenind *altcineva*, se explică prin faptul că Bottom este *actorul absolut*.

Când află ce personaj va interpreta, Bottom îşi anunţă intenţia de a-l juca punând la bătaie toate mijloacele fizice de care dispune, abuz pe care Hamlet îl va deplânge şi pe care nu-l va recomanda niciodată actorilor. Cuvintele lui Bottom confirmă legitimitatea procesului intentat excesului în teatru: prima tentaţie este întotdeauna aceea de a „suprasolicita" jocul. Bottom devine aproape patetic evocând, într-o adevărată tiradă, performanţe trecute, astăzi depăşite: „Era ceva sublim" (*Ibid*…). Ceea ce presupune că are unele cunoştinţe în domeniu sau, cel puţin, o memorie de actor. Dacă nu cumva e vorba de banala mitizare a teatrului din vremurile de odinioară. „Unde sunt actorii de-altădată?" – de câte ori nu ne-a fost dat să auzim acest refren?

BOTTOM

La asta îţi trebuie lacrimi, dacă vrei să-l joci bine; în caz că eu îl fac, să se păzească spectatorii la ochi.

(*Ibid*.)

Jocul excesiv antrenează şi reacţii pe măsură. Bottom îşi propune să înduioşeze publicul, să-i „stoarcă lacrimi" şi să-i provoace un sentiment de „compasiune"; el refuză însă categoric să-l înfricoşeze, „teroarea" fiind exclusă din lista efectelor urmărite (şi pe deasupra sever sancţionată când se întâmplă să se producă). „Să îngrozeşti" spectatorul poate avea consecinţe nedorite, poate stârni mânia Curţii. Iată de ce actorii, prudenţi, vor tempera chiar şi faimoasa exigenţă aristotelică a „fricii şi a milei", altminteri permisă.

BOTTOM

Vă asigur, prieteni, că dac-ar fi să le sperii pe doamne, să le scot din minţi, nu le-ar mai rămâne mai multă judecată decât să ne

spânzure; dar o să-mi agravez în aşa fel glasul că am să rag dulce ca o turturea. Voi rage cum face privighetoarea.

(*Ibid*.)

După ce şi-a citit rolul, Bottom a devenit conştient de pericolele pe care le implică reprezentaţia din pricina caracterului ei violent. Şi-a dat seama că există riscul de a tulbura din cale-afară, ba chiar de a panica spectatorii, mai ales doamnele, care, sensibile, nu vor suporta să-l vadă pe Pyram trăgându-şi sabia din teacă. Actorul recunoaşte că trupa este obligată să evite încălcarea interdicţiilor, a căror nerespectare i-ar putea irita pe atotputernicii zilei şi ar atrage sancţiuni imediate. Bottom îndeamnă astfel la o precauţie necesară protejării actorilor de furia unei asistenţe speriate şi indignate. Nu e greu să observăm aici şi recunoaşterea implicită, încă din acea epocă, a dependenţei actorilor de public şi a relaţiei ambivalenţe pe care reprezentaţia o poate instaura cu spectatorii.

BOTTOM

Scrieţi-mi un prolog; şi prologul să pară că spune cum că noi cu paloşele noastre nu vom face niciun rău şi nici Pyram nu moare de-adevărat.

Rolul prologului: acela de a linişti publicul şi de a-l informa cu privire la caracterul inofensiv al elementelor de recuzită (oameni buni, sabia e falsă, nu omoară pe nimeni!). Deducem, de asemenea, din intervenţia lui Bottom că textul piesei nu e imuabil, că i se poate oricând adăuga un prolog, de pildă, fără ca asta să deranjeze pe cineva (nici măcar pe autor). Actorii îşi arogă dreptul de a-l modifica după necesităţi ori după bunul lor plac. Vom regăsi aceeaşi practică în *Hamlet*, unde prinţul îşi propune să scrie el însuşi douăsprezece versuri ce vor fi înserate în „Asasinarea lui Gonzago". Nimic nu interzice nenumăratele adăugiri ori tăieturi, textul părând să ţină mai degrabă de un scenariu lesne modificabil. Nimeni nu protestează, nimeni nu sare să-i apere integritatea, nimeni nu cere să fie respectat în materialitatea lui. Altundeva, însă, acelaşi Hamlet va condamna asemenea licenţe. Nici legile nu sunt bătute în cuie.

BOTTOM

[…] şi ca să fie mai întărită asigurarea să le mai spui că eu, Pyram, de fapt nu sunt Pyram, că sunt Bottom, ţesătorul: asta o să le ia frica din oase.

(*Ibid*.)

În aceeaşi ordine de idei, Bottom are intuiţia efectelor securizante ale distanţării, capabilă să ofere o protecţie împotriva „efectelor de real": distanţarea apare aici ca strategie a unui om de teatru preocupat să preîntâmpine reacţiile pe care le-ar putea produce asimilarea spectacolului cu un fapt de viaţă. Ca şi la Brecht, sunt refuzate sentimentele şi stările induse de identificarea teatrului cu viaţa reală ori a actorului cu personajul. Distanţa protejează! Pentru asta trebuie scris „un prolog", al cărui scop e strict explicativ: el furnizează codurile reprezentaţiei. Un spectator informat este un spectator protejat. Iar actorul îşi asumă aici rolul de interpret care, în spirit brechtian, dezvăluie convenţia tocmai pentru a evita identificarea şi posibilele ei consecinţe. În pledoaria pentru prolog a lui Bottom se regăseşte întreaga estetică a distanţării, estetică prezentă de-a lungul întregului secol XX. în plus, este confirmată şi teza originală a lui Antoine Vitez potrivit căreia tehnicile distanţării convin mai curând actorilor amatori decât marilor profesionişti.

SNOUT

N-o să se sperie doamnele de leu?

BOTTOM

[...] s-aduci [...] un leu printre doamne e un lucru de toată cumpliciunea.

(*Ibid*.)

Iată dilema cu care se confruntă trupa: să privilegieze elementul vizual, riscând ca reprezentaţia să capete un aer „terifiant", sau să-l atenueze pentru a menaja sensibilitatea publicului? Bottom semnalează primejdia abuzului de efecte şocante, care ar putea suscita o profundă emoţie negativă în rândurile asistenţei.

SNOUT

Aşadar, ne mai trebuie un prolog unde să spună că el nu este leu.

BOTTOM

Nu, trebuie să-i zici lui pe nume şi din gâtul leului să-i apară juma de faţă; şi să vorbească şi el de-acolo, să spună ceva de genul: «Doamnelor», sau «Gingaşe doamne, aş dori», sau «vă cer», sau «vă implor să nu vă fie teamă, să nu tremuraţi: viaţa mea pentru a voastră. Dacă gândiţi că am venit aici ca leu, ar fi păcat de viaţa mea; nu sunt eu aşa ceva, nu: sunt un om ca toţi oamenii»; şi la punctul ăsta îşi rosteşte chiar el numele în clar, le spune de-a dreptul că este Snug dulgherul.

(*Ibid*.)

Bottom consideră că, de data aceasta, textul ca atare nu mai e suficient pentru a dezamorsa crearea iluziei, astfel încât va trebui elaborată o strategie explicită de „denunţare" şi de „auto denunţare" la nivelul spectacolului: încă o dată, el se erijează în precursor al procedeelor brechtiene. Nu numai că nu poate fi tolerată mistificarea în privinţa animalului („la punctul ăsta îşi rosteşte chiar el numele în clar" (*Ibid*.), îi ripostează

Bottom lui Snout, care s-ar fi mulţumit cu afirmaţia „el nu este un leu"), dar întreg mecanismul convenţiei teatrale trebuie explicat pe înţelesul tuturor, apelându-se, pe deasupra, şi la indulgenţa publicului (situaţie asemănătoare cu aceea în care un celebru actor de tragedie italian, Ermette Novelli, se adresase spectatorilor ce nu se mai opreau din râs, căci îl văzuseră până atunci doar în roluri comice, implorându-i să-l lase „să-şi câştige pâinea"). Aşadar, scopul declarat al intervenţiei actorului va fi dezvăluirea convenţiei, „autodemascarea"… Admiţând că se preface şi că nimic din tot ceea ce se întâmplă pe scenă nu e „adevărat", actorul garantează, prin simpla sa prezenţă *reală*, evitarea exceselor şi, prin urmare, caracterul inofensiv al spectacolului. El ne apare aici în postura unei fiinţe ameninţate de o primejdie (asistenţa nobilă, pudică şi sensibilă care s-ar putea revolta), o fiinţă ce-şi ia toate măsurile de precauţie pentru a preîntâmpina ivirea unor neînţelegeri aducătoare de sancţiuni extrem de prejudiciabile.

BOTTOM

[…] ăla care-l joacă pe leu să nu-şi taie unghiile: să se vadă ieşind ca nişte gheare de leu.

(*Ibid*., Actul IV, Scena 2)

Iată că, după ce a propovăduit distanţarea şi demistif rpa Bottom susţine acum o altă estetică, militând pentru cu sugestiei şi pentru crearea iluziei teatrale. Exploatând jocul contrariilor, Shakespeare confirmă libertatea actorului de a alterna permanent strategiile reprezentaţiei. De altfel, bun cunoscător al elizabetanului, Brook adoptă şi el aceeaşi poziţie atunci când practică alternanţa între identificare şi distanţă, alternanţă ce refuză imobilizarea actorilor într-un singur registru. De aici provine bine-cunoscuta flexibilitate brookiană, consecinţă a integrării subtile şi concrete a predilecţiei shakespeariene pentru alternarea contrariilor.

QUINCE

[…] sunt două treburi grele: adică-ntâi să aduci în cameră lumina lunii; că, ştiţi, Pyram şi Thisbe s-au întâlnit pe lumina lunii.

(*Ibid*., Actul m, Scena 1)

Cum să creezi „efectul clarului de lună" (indispensabil, deoarece textul spune că „Pyram şi Thisbe s-au întâlnit pe lumina lunii" (*Ibid*.), şi să dai impresia că e o lumină reală, adevărată?

A

În vreme ce Bottom se străduieşte să distrugă iluzia, Quince caută să o accentueze. Pentru fiecare situaţie, o altă soluţie! Shakespeare nu a fost niciodată partizanul unei formule unice: în cuvintele lui Bottom şi în cele ale lui Quince regăsim preferinţa dramaturgului pentru dinamica vie a contrariilor şi pentru amestecul de procedee. Totul depinde de context, de exigenţele formulate şi de efectul căutat. Gustul clasic pentru rigoare şi coerenţă este cu desăvârşire exclus.

QUINCE

[…] sau apare unul cu un şomoiog de ciulini şi o lanternă şi spune că a venit să desfigureze, ori să reprezenteze persoana Lumina Lunii.

(*Ibid*.)

Aşadar, deşi calendarul îi linişteşte – la data reprezentaţiei lor va fi o noapte cu lună plină (întocmai ca în *Pescăruşul* lui Cehov, unde Kostia se gândeşte şi el să consulte calendarul pentru spectacolul de pe malul lacului, proiectat să înceapă exact când răsare luna) – logica bazată pe contradicţii, proprie discursului shakespearian, îl face pe Quince să avanseze şi ipoteza unei reprezentări distanţate a „clarului de lună", care, în acest caz, va deveni un personaj, cum personaj este şi „zidul", bunăoară. Această reprezentare convenţională a „clarului de lună" implică trecerea de la „atmosfera" nocturnă (cu tot ceea ce ea produce ca impact afectiv) la „teatralizare" şi la folosirea resurselor ei specifice. La teatralizare va apela şi regizorul Felix Alexa atunci când, în spectacolul său, va figura luna prin „imaginea" ei, decupată dintr-o hârtie pe care, la sfârşit, Puck o va mototoli şi o va arunca în sală, indicând astfel sfârşitul nopţii şi al… *Visului*.

BOTTOM

[…] să se dea pe el cu tencuială sau lut sau cu var şi nisip, ca s-arate Zidul; şi să ţină degetele aşa.

(*Ibid*.)

În opinia lui Bottom, teatrul trebuie să conjuge „efectul de real" şi convenţia. Zidul va fi sugerat de prezenţa materialelor pe care le utilizează în general zidarii, dar, în acelaşi timp, „interpretul" lui va executa, cu ajutorul degetelor, semnul ico nic al crăpăturii imaginare ce le va permite îndrăgostiţilor să comunice. Încă o dată, iluzia şi convenţia se aliază fără ca una să o excludă pe cealaltă. Ele coexistă, colaborează.

QUINCE

Păi dacă se poate aşa, atunci e bine.

(*Ibid*)

Acestea au fost elementele prealabile, indispensabile reprezentaţiei, iar Quince a avut grijă ca niciunul dintre ele să nu lipsească. Acum poate să înceapă lucrul cu actorii.

QUINCE

[…] repetaţi-vă rolurile.

N-a mai rămas, aşadar, de făcut decât ceea ce constituie, din punct de vedere operaţional, esenţa teatrului: repetarea şi iarăşi repetarea, *re-facerea* a ceea ce a fost deja *facere*, pentru a o putea

„A. fixa şi relua în contextul reprezentaţiei. În teatru, spontaneitatea se manifestă doar în cadrul unei forme predeterminate şi… repetate.

A treia repetiţie FLUTE

Dacă el nu vine s-a terminat cu piesa […]

QUINCE

[…] nu găseşti cât e Atena bărbat să joace Pyram, afar' de el. FLUTE

Nu; el are cea mai bună minte din toţi meseriaşii Atenei.

QUINCE

De-a e cel mai bun; şi după cum are glasul de dulce zici că e idolul întruchipat.

FLUTE

„Idealul" se zice.

Oricât de colectivă ar fi practica teatrală, dispariţia lui Bottom şi temerile pe care ea le trezeşte atestă, fără doar şi poate, importanţa personalităţii unice, inimitabile, importanţa actorului de neînlocuit, cel despre care Flute şi Quince presupun că a fost „răpit" (ce sens să-i atribuim termenului? Shakespeare ne invită să-l interpretăm în dubla

sa accepţie, fizică şi identitară). Totul confirmă locul excepţional pe care Bottom îl deţine în trupă: e stâlpul ei, sufletul ei, omul de bază al echipei! Shakespeare insistă astfel asupra necesităţii ca în orice distribuţie să existe un actor asemenea lui Bottom, un actor charismatic, posesor al unei „aure" cu totul speciale. Da, „aură" e cuvântul.

Dispariţia lui Bottom atrage, pe deasupra, şi o penalizare financiară, căci, dacă ar fi participat la spectacol, el ar fi câştigat şase penny pe zi (sumă deloc neglijabilă) până la sfârşitul vieţii. „Şi i-ar fi meritat pe deplin" (*Ibid.*), spun toţi camarazii lui. Interesul de a juca în faţa ducelui se explică, aşadar, şi prin beneficiile pecuniare pe care le comportă. Ducele „subvenţionează", din când în când şi în situaţii cu totul deosebite, teatrul. El este un mecena indispensabil actorilor, mai ales celor amatori.

BOTTOM

[…] Pregătiţi-vă costumele, sfori bune la bărbi, panglici noi la încălţări; fiecare să-şi mai repete rolul […]. Gata, niciun cuvânt acum: plecaţi! duceţi-vă de-aici!

Revenit în mijlocul trupei după episodul preschimbării lui în animal, Bottom îşi zoreşte coechipierii, dă ordine precise, acţionează ca un veritabil conducător. Teatrul şi-a reintrat în drepturi. El trebuie „făcut" repede, iar actorul protagonist îşi asumă rolul de a-i mobiliza pe ceilalţi. „Toată lumea la treabă", îi îndeamnă el necontenit.

Costume şi incertitudini identitare

TRINCULO

O, Rege Stephano! O, prietene! O, vrednice Stephano! Uite veşmintele cum te aşteaptă!

CALIBAN

Lasă asta, nătărăule. Sunt nişte zdrenţe. TRINCULO

Oh-ho, monstrule! Ştim şi noi ce-s alea zdrenţe. O, Rege Stephano!

STEPHANO

Lasă mantia jos, Trinculo; jur pe mâna asta că mantia va fi a mea.

TRINCULO

A înălţimii Tale să fie.

(*Furtuna*, Actul IV, Scena 1)

Cei doi slujitori care ajung pe insula lui Prospero trag o beţie

straşnică şi, cu minţile înecate în aburii alcoolului, luându-l pe Caliban ca (ipotetic) aliat, visează să pună mâna pe putere printr-o lovitură de stat care ar antrena redistribuirea rolurilor politice. În pofida avertismentelor nefericitului lor asociat, ei se lasă păcăliţi de eleganţa şi de somptuozitatea veşmintelor atârnate de Ariel pe o frânghie. Fastul lor orbitor le ia minţile celor doi beţivani şi le pune imaginaţia în mişcare. De altfel, costumul de gală certifică funcţia importantă şi rangul celui ce-l poartă (costumul acordă, în general, un statut şi îl confirmă). Costumele de pe frânghie par scoase direct din magazia unui teatru (cum în epoca elizabetană nu existau decoruri, costumele actorilor erau cele care asigurau elementul vizual al spectacolului). Fără ca referirea la teatru să fie aici explicită, ea rămâne totuşi plauzibilă. Costumul – şi tot ceea ce el generează ca incertitudine – trimite la teatru, considerat ca o practică a înşelăciunii.

SEBASTIÁN

Îmi aduc aminte că tu I-ai luat locul fratelui tău Prospero.

ANTONIO

Aşa e:

Şi uite cât de bine-mi stă haina;

E mult mai potrivită.

(*Furtuna*, Actul II, Scena 1)

Acelaşi procedeu, de data aceasta, însă, legat de uzurparea reală a tronului lui Prospero, este prezent încă de la începutul *Furtunii*: Antonio – care, prin uneltiri perfide, şi-a alungat fratele de la domnie – s-a îmbrăcat cu haine ce i se potrivesc de minune, cum spune el însuşi, văzând în veşmântul de Duce legitimarea rangului dobândit hoţeşte. Prin simplul fapt că poartă acest veşmânt, fratele uzurpator se crede confirmat în prerogativele sale.

MACBETH

Thanul de Cawdor trăieşte. De ce mă îmbraci în veşminte de împrumut?

(*Macbeth*, Actul I, Scena 3)

LADY MACBETH

A fost o speranţă beată

Aceea în care te-ai îmbrăcat?

(*Ibid*., Actul I, Scena 7)

ANGUS… acum simte cum titlul Flutură pe lângă el ca veşmântul unui uriaş Pe umerii hoţului pitic.

(*Ibid*., Actul V, Scena 2)

Ceea ce căpăta alura unei farse în cazul cuplului Stephano – Trinculo dobândeşte o cu totul altă semnificaţie la Macbeth. Şi aici, costumul desemnează o funcţie ce copleşeşte personajul, numai că acum el devine de-a dreptul înfricoşător revelând dimensiunile uriaşe, strivitoare, ale sarcinii cu care Macbeth va fi împovărat. Metafora costumului inadecvat personajului, ca semn al raporturilor acestuia cu puterea, este cum nu se poate mai explicită. De la primele momente ale unei ascensiuni fulgerătoare şi până la prăbuşirea finală, costumul va denunţa un act de lezmaiestate cu consecinţe tragice, căci el va fi dovada mută (dar atât de grăitoare, totuşi) a dublei panici de care e cuprins Macbeth, mai întâi pentru că şi-a înlăturat mişeleşte fostul stăpân, apoi pentru că trebuie să facă faţă noii sale demnităţi. Macbeth pare un actor depăşit de rolul ce i-a fost încredinţat şi care nu i se potriveşte defel, iar costumul îi accentuează neputinţa, teroarea în care trăieşte.

LEFEU

[…] n-are cum să fie miez în nuca asta uşoară; sufletul omului ăstuia sunt hainele.

(*Totu-i bine când se sfârşeşte cu bine*, Actul II, Scena 5)

Lefeu ia în derâdere un personaj a cărui esenţă se reduce la învelişul exterior al veşmintelor; dacă acest „strat superficial" ar fi înlăturat, întreaga găunoşenie a individului, escrocheria imposturii lui, a identităţii lui contrafăcute ar ieşi de îndată la iveală, destrămând iluzia.

Statut al actorului, care, în absenţa costumului, îşi pierde identitatea de împrumut. Jouvet spunea, pe bună dreptate, că, pentru a-şi asuma provizoriu o identitate, trebuia să fie disponibil, să se golească de propria-i substanţă, să devină un fel de receptacul deschis. Adesea însă, tocmai acestei „disponibilităţi" i se datorează asimilarea *comediantului* – şi nu a *actorului*, ca să reluăm celebra distincţie a lui Jouvet – cu o fiinţă suspectată de duplicitate.

PERDITA

Mă simt de parcă aş juca precum se-ntâmplă la serbările de Rusalii; rochia asta a mea îmi schimbă clar dispoziţia.

(*Poveste de iarnă*, Actul IV, Scena 4)

Costumul nu este câtuşi de puţin pasiv, el îl contaminează pe cel care îl poartă şi îl împinge spre o teatralizare a propriului eu, spre un

rol pe care, vrând-nevrând, până la urmă şi-l însuşeşte, „intră în el", îl „joacă" firesc, cu o implicare totală. Costumul este capabil să modifice, fie şi într-o mică măsură, starea interioară, trăirile unei persoane care poate brava aparent, afişând nepăsare sau curaj, ambele la fel de înşelătoare. Costumul generează tulburări identitare de care Perdita e perfect conştientă.

CHARMIAN Vi s-a strâmbat coroana o potrivesc eu şi pe urmă joc.

(*Antoniu şi Cleopatra*, Actul V, Scena 2)

Costumul pretinde atenţie şi precizie. El trebuie respectat. Jocul poate începe numai după ce toate detaliile costumului sunt la locul lor, astfel încât el să-şi poată afişa valoarea emblematică. Prealabil absolut necesar, condiţie *sine qua non* a relaţiilor dintre parteneri.

VIOLA

După ce Malvolio i-a dat inelul Oliviei.] Deghizament, eu văd răul din tine în care Duşmanul cel plin de idei poate face multe.

(*Noaptea regilor*, Actul II, Scena 2)

Şi aici, ca de altfel în toate situaţiile în care apare travestirea, este incriminată puterea amăgitoare a veşmintelor, putere capabilă să multiplice până-ntr-atât identităţile, încât deosebirile dintre ele nu mai pot fi sesizate. Firește, numai „diavolul" (convingere prezentă în orice gândire tradiţională) ar putea fi în stare să se deghizeze şi să ia înfăţişări diferite, ce interzic orice personalizare exactă, sigură. Diavolul este multiplul, iar deghizarea reprezintă unul dintre vicleşugurile sale preferate. Fapt care explică de ce actorul a fost deseori „demonizat", mai ales de către teologii creştini: asemenea lui, actorul apare sub atât de multe şi de diverse chipuri! Actorul este şi el *insesizabil*.

DUCELE

O faţă, o voce, un veşmânt şi două persoane;

Perspectivă a naturii care este şi nu este!

(*Noaptea regilor*, Actul V, Scena 1)

Travestirea dă naştere unor aparenţe înşelătoare şi, în această privinţă, teatrul se înrudeşte cu pictura, ambelor arte părând să le fie familiară şi foarte la îndemână inducerea în eroare a privitorului, deliberata lui amăgire. Costumul este instrumentul unei opere de *derealizare* generalizată, căci actorul abil sau pictorul experimentat caută, fiecare în felul lui, „să reprezinte ceea ce nu există", să producă

un *trompe l'oeil*, o iluzie a realităţii. Aceasta a fost vocaţia dintotdeauna a costumului, nu numai pe scena Teatrului Globe, ci şi pe marea scenă a lumii. Deoarece funcţia lui de desemnare corectă a unui sex ori a unei condiţii sociale, a unei profesii etc. s-a stabilit printr-un acord iniţial, orice derogare de la convenţie investeşte costumul cu puterea de a înşela, de a crea o impresie falsă. Fiind, la origini, explicit şi lizibil, el va genera, de îndată ce va fi pervertit printr-o strategie bine pusă la punct, o serie de erori de percepţie şi tot soiul de încurcături derivate de aici. Echivalentul din viaţa reală al *trompe-l'oeil*-ului pictural (care, şi el, ne păcăleşte printr-o tehnică subtilă aplicată elementelor naturii) se întâlneşte destul de frecvent. Aici, incertitudinea vizează mai ales perceperea imaginii partenerului îndrăgostit – adevărul lui se ascunde, se derobează, ceea ce produce confuzie atât în planul realului, cât şi în acela al sentimentelor. Ce văd? Cui îi vorbesc? Ingerinţa în viaţă a *trompe-l'oeil-ului* din teatru sau din pictură derutează la fel de mult, clatină certitudinile şi seduce. Seducţie otrăvită!

MARIA

Nu, te rog pune-ţi sutana asta şi barba: fă-l să creadă că eşti Sir Toby, preotul.

BUFONUL

Bine, pun asta pe mine, mă disimulez; de-aş fi eu primul care se disimulează îmbrăcat în sutană.

(*Noaptea regilor*, Actul IV, Scena 2)

MARJA

(*Bufonului*) Puteai să faci asta şi fără sutană, fără barbă.

(*Ibid*.)

Iată jalnica recuzită a unei reprezentaţii improvizate! Prealabilul teatrului este disimularea, iar teatrul dispune şi de alte instrumente ale disimulării în afară de costum… dar cât sunt ele de derizorii!

Până la urmă, costumul rămâne elementul central al desemnării unei identităţi sau, dimpotrivă, al contrafacerii ei. Performanţa cea mai subtilă – remarcă de o extremă modernitate – ar consta însă, după spusele Mariei, în schimbarea identităţii fără ajutorul vreunor auxiliare exterioare. Idealul actorului desăvârşit!

ULISE Rangul fiind o mască, Pe cei de nimic masca-i arată a fi buni.

(*Troilus şi Cressida*, Actul I, Scena 3)

ANGELO sub mască, ascunsă, Frumuseţea e de zece ori mai seducătoare Decât văzută în plin.

(*Măsură pentru măsură*, Actul II, Scena 4)

OLIVIA

Dar noi vom trage cortina şi o să vă arătăm tabloul.

[*E vorba de vălul sub care îşi ascundea chipul*.]

(*Noaptea regilor*, Actul I, Scena 5)

Masca, instrument teatral, este dublul costumului, iar Shakespeare îi reproşează aici un păcat capital: ea camuflează, ascunde, creează o imagine falsă a realului, imagine care, după aflarea adevărului, nu produce decât decepţie. Costumul, masca şi multe alte accesorii fac parte, toate, din arsenalul de mijloace puse în slujba scopului final al reprezentaţiei: ocultarea realului în favoarea creării unui miraj sau a obţinerii unei alienări. Uneltele teatrului contribuie la generarea unor aparenţe înşelătoare, a căror natură e greu de sesizat şi al căror adevăr se dovedeşte a fi deseori inaccesibil. Exceptând cazul în care personajul, asemenea Oliviei din *Noaptea regilor*, decide el însuşi să pună capăt înşelătoriei şi să se arate aşa cum este în realitate. La Shakespeare, ce-i drept, măştile sfârşesc prin a cădea întotdeauna, veşmintele de împrumut sunt lepădate, iluziile se risipesc. Victoriile minciunii sunt trecătoare, niciodată definitive. Realul îşi ia revanşa asupra „înscenării", denunţând subterfugiile care nu izbutesc nicicând să aibă ultimul cuvânt. Shakespeare îşi pune toate nădejdile în această reacţie finală care face să triumfe adevărul. În acest sens el este opusul lui Genet, ale cărui Figuri nu se devoalează niciodată până la capăt.

ROSALINDA N-ar fi mai bine Pentru că sunt foarte înaltă să mă gătesc în toate privinţele ca un bărbat? Să-mi pun la şold un jungher frumos, O suliţă de mistreţ în mână; şi-n inimă să mi se-ascundă orice spaimă femeiască – Vom avea o prezenţă zgomotoasă, marţială Cum au atâţia laşi de parte bărbătească şi care stau ascunşi sub asemenea aparenţe.

(*Cum vă place*, Actul I, Scena 3)

ROSALINDA

Găsesc în inima mea de ce să plâng femeieşte şi să-mi fac hainele astea de ruşine; dar trebuie să-mi protejez vasul fragil, pentru că tunica şi pantalonii trebuie să arate curaj în faţa jupoanelor; aşadar curaj, bravă Aliena!

ROSALINDA

Vai obrajii mei! Crezi că dacă m-am înzorzonat ca un bărbat, am şi în firea mea acum tunica şi pantalonii?

(*Ibid*., Actul HI, Scena 2)

ROSALINDA

Vai de ziua asta! Cum să reuşesc eu cu tunica şi pantalonii ăştia?

(*Ibid*.)

Costumul nu poate pune stavile naturii intime a fiinţei omeneşti, nu o poate reduce la tăcere. Căci, rupând zăgazurile, aceasta ţâşneşte la suprafaţă ca un izvor subteran.

Dar el oare ştie cine sunt eu în pădurea asta şi în haine de bărbat?

(*Ibid*.)

O să-i vorbesc ca un lacheu obraznic, îl sucesc şi-l răsucesc după cum e rolul ăsta. Ia ascultă, pădurar!

(*Ibid*.)

[Julia vrea să pornească în căutarea lui Proteus, iubitul ei. Dialogul cu servitoarea, privitor la travestire]

LUCETTA Dar în ce costum pleci?

JULIA

Nu de femeie; fiindcă vreau să ocolesc Bărbaţii libidinoşi, avansurile lor fără perdea. Gingaşă Lucetta, pune pe mine nişte haine Din cele în care se-arată un paj de condiţie bună.

LUCETTA

Păi, atunci domnia ta trebuie să-ţi tai părul. JULIA

Nu, draga mea; îl leg fantezist cu fir de mătase în douăzeci de noduri-ale-iubirii-adevărate; Unui tânăr mai mare de ani decât par eu

A

Îi stă bine să se-arate aşa extravagant.

LUCETTA În ce stil să vă fac pantalonii, madam?

JULIA

În genul «spune-mi bunul meu stăpân Ce lărgime să aibă căptuşeala bufanţilor?» Păi, în stilul care-ţi place ţie, Lucetta.

LUCETTA

Neapărat trebuie să aibă prohab, madam. JULIA

Hai, termină, Lucetta! asta ar fi necuviincios. LUCETTA

Nădragii otova, madam, azi nu mai fac doi bani, Trebuie prohab, să ai pe unde înfige şireturile.

JULIA

Lucetta, dacă mă iubeşti, adu-mi Ce crezi tu că e mai bine şi elegant.

(*Doi tineri din Verona*, Actul II, Scena 7)

Costumul trebuie să ţină seama de identitatea sexuală a rolului asumat şi să corespundă unor standarde estetice valo rizante. Dublă exigenţă.

[Julia îşi scoate voalul, demascându-şi travestiul, şi i se adresează lui Proteus]

JULIA

O, Proteus! Hainele astea să te facă să roşeşti: Ruşine să-ţi fie că eu trebuie să-mbrac

Veşminte neruşinate; dacă ruşinea poate vieţui Deghizată în iubire: mai mare-i păcatul Bărbaţilor ce se răzgândesc, spune pudoarea, Decât e-al femeilor când îşi schimbă înfăţişarea.

(*Ibid*., Actul V, Scena 4)

Costumul implică joc şi simulare. Pe el se bazează obţinerea unor performanţe deosebite.

[Ducele îşi exprimă uimirea în faţa lui Cesario/Viola]

Nedreptăţesc anii tăi cei fericiţi să spun că eşti bărbat: buzele Dianei nu sunt Mai netede şi mai rubinii decât ale tale; micul tău flaut Sună limpede şi înalt, ca instrumentul unei fete, Toate sunt precum în rolul unei femei.

(*Noaptea regilor*, Actul I, Scena 4)

Ducele are dubii în privinţa lui Cesario/Viola: sub veşmintele masculine impuse de travestire, privirea lui pătrunzătoare pare să descopere datele unei alte identităţi. El simte o atracţie vecină cu fascinaţia în faţa fiinţei androgine de care e acum atât de aproape, intuieşte simulacrul sexual şi subtila manipulare realizată graţie costumului.

IMOGEN

Sărmana de mine m-am uzat, sunt o haină demodată.

(*Cymbeline*, Actul DI, Scena 4)

Iată, se mai întâmplă uneori ca starea costumului şi cea a personajului să coincidă. Amândouă exprimă aceeaşi derută.

LEAR

[…] omul nealterat nu e altceva decât un biet animal gol şi cu două copite, aşa ca tine. Jos, jos cu voi, haine de împrumut! Hai, descheie aici!

(*Regele Lear*, Actul HI, Scena 4)

Extraordinar acest strigăt contradictoriu: lipsit de veşminte, complet despuiat, omul îşi pierde calitatea de fiinţă socială şi intră în rândul animalelor. Regăsim, încă o dată, dublul discurs shakespearian: desigur, costumul poate înşela, dar absenţa lui e de-a dreptul dezastruoasă, ea aneantizează, desfiinţează individul. Costumul disimulează şi totodată protejează, căci, fără el, omul se vede redus la o condiţie primară ce neagă achiziţiile umanităţii.

Spectator şi public

WARWICK

De ce stăm noi aici ca nişte femei slabe de inimă, Bocind ce-am pierdut, în timp ce duşmanul face ravagii; Ca nişte spectatori privind tragedia de parcă S-ar juca în glumă, de nişte actori prefăcuţi?

(*Henric al VI-lea*, Partea a m-a Actul II, Scena 3)

BASTARDUL

Pe ceruri, ticăloşii din Angier îşi bat joc de voi, regilor! Ei stau la adăpost în redutele lor la la teatru, gură-cască şi-arată cu degetul Scenele lucrării voastre, actele morţii voastre.

(*Viaţa şi moartea Regelui Ioan*, Actul II, Scena 1)

REGINA MARGARETA […] privitorii acestei piese frenetice

(*Richard al III-lea*, Actul IV, Scena 4)

CYMBELINE […] mă faci prostănac în scena asta? Nu vorbeşti cu mine?

(*Cymbeline*, Actul V, Scena 5)

DIOMEDE […] n-am să fiu spectator.

(*Troilus şi Cressida*, Actul V, Scena 6)

În sistemul metaforic shakespearian, termenii referitori la teatru, extrem de numeroşi, capătă sensuri variabile în funcţie de contextul în care apar. Distincţia semantică operează, evident, şi în cazul termenilor *spectator* şi *public*. Într-un context exterior teatrului, *spectator* este cel ce „se ţine deoparte", cel ce „păstrează distanţa" faţă de evenimentul la care asistă, distanţă care îi este reproşată în virtutea interpretării ei ca refuz al implicării, ca eschivare, ba chiar ca abdicare morală şi, uneori, ca dovadă a unei condamnabile laşităţi. Rezervele formulate în privinţa acestei posturi se explică prin disocierea între cele două niveluri ontologice, realul şi teatralul, şi prin abuziva lor asimilare. Sunt puşi, aşadar, sub acuzare toţi cei ce identifică realul – cu toate conflictele, crizele şi imperativele lui – cu o *reprezentaţie* pe

care se mulţumesc să o privească şi în care nu intervin. Această atitudine pur contemplativă poate fi o sursă de plăcere în teatru, în timp ce, în viaţa reală, distanţarea deranjează, căci e percepută ca simptom al neangajării. Iar neangajarea, la Shakespeare, e întotdeauna blamată.

Dar oare acest spectator atât de criticat nu se defineşte astfel tocmai în raport cu „Lumea ca Teatru", adagiu unanim adoptat în epocă? „Distanţarea" lui e cu atât mai reprobabilă cu cât e vorba de tragedii faţă de care, dacă îi este permis să fie încântat văzându-le pe o scenă, nu mai are voie să rămână indiferent în viaţa de toate zilele.

Publicul este iubit, adulat, curtat la teatru, dar numai la teatru; în rest, e de-a dreptul o infamie să rămâi simplu spectator, mai ales într-un context tragic. În faţa dramelor sângeroase ale umanităţii, omul e dator să renunţe la confortul contemplării „din exterior" şi să-şi sacrifice postura de spectator pentru a deveni un participant, un actor care are de jucat un rol. Bipartiţia scenă-sală, proprie teatrului, nu-şi mai are rostul când istoria „îşi iese din ţâţâni". Atunci spectatorul nepăsător poate fi pe bună dreptate pus la zid.

YORK
Aşa ca la teatru, când un actor de talent
Iese din scenă, oamenii privesc
Fără prea mult interes pe cel care intră apoi
Şi pălăvrăgeala lui îi plictiseşte;
Tot aşa, dar cu mai mult dispreţ l-au măsurat
Pe Richard; nimeni n-a exclamat «Binecuvântat fie Domnul!»
Niciun glas binevoitor nu i-a urat bun venit acasă;
Ba i-au mai şi aruncat ţărână în capul sfinţit.
(*Richard al II-lea*, Actul V, Scena 2)

Să fii spectator înseamnă să rămâi indiferent, să nu te afecteze ceea ce se petrece sub ochii tăi şi să nu-ţi pese de soarta protagoniştilor. Înseamnă să păstrezi o distanţă critică… Este incriminată aici, din nou, contaminarea comportamentelor din viaţa reală de către practica teatrului. Să priveşti detaşat o piesă la Globe nu are nimic condamnabil, dar să adopţi aceeaşi atitudine faţă de rebuturile istoriei e de-a dreptul revoltător. Ciudată schimbare de optică! Teatrul poate să ne placă pe scenă, nu şi când se infiltrează în viaţă. Imixtiunea lui degradează valorile, le perverteşte.

PRIMUL DOMN

Grandoarea acestei scene era demnă de un public de regi şi prinţi; pentru că ei înşişi erau actorii.

(*Poveste de iarnă*, Actul I, Scena 2)

Aspiraţie către un „teatru de Curte", după modelul teatrelor italieneşti unde actorii amatori şi publicul aristocrat aparţineau aceluiaşi grup social, făceau parte din aceeaşi „lume".

La un asemenea spectacol asistăm în finalul *Poveştii de iarnă*, spectacol experimental, elitist şi, în acelaşi timp, la fel de eficient ca şi „cursa de şoareci" a lui Hamlet, căci e menit să reveleze adevărul şi ceea ce el provoacă: derută, tulburare şi uimire plină de încântare, toate laolaltă.

PUCK

Ce! se pregătesc de-o piesă; am să fiu spectator;

Poate chiar şi actor, dacă se iveşte ocazia.

(*Visul unei nopţi de vard*, Actul II, Scena 1)

Imprevizibilul Puck, „duh năstruşnic şi sprinţar", trimite aici la acea ambiguitate despre care vorbesc unii oameni de teatru moderni atunci când mărturisesc că sunt în căutarea *spect-actorului*. Condiţie dublă, permiţând alternarea implicării cu distanţarea, condiţie ilustrată pe deplin de acelaşi Puck, de la un capăt la celălalt al *Visului unei nopţi de vară* –, năzdrăvanul spiriduş se află când *în* afară, când *înăuntrul* evenimentelor, este când *spectator*, când *actor*, aşadar un veritabil *spectactor*. Totul depinde însă de analiza contextului, căci Puck îşi decide schimbarea statutului numai în funcţie de acesta.

MARCUS

Oh! de ce ar naşte natura un bârlog atât de infernal Dacă zeilor nu le-ar fi pe plac tragediile!

(*Titus Andronicus*, Actul IV, Scena 1)

Remarcă enigmatică. Simplă constatare sau sfidare plină de îndrăzneală? Interogaţie sau afirmare a singurătăţii omului, biet actor rătăcit pe acest pământ, sortit unui spectacol fără arbitri şi fără judecători, căci spectatorii din sferele înalte sunt absenţi? Dar nici aici nu lipseşte referirea la plăcerea proprie teatrului, plăcerea tragicului, cu care elizabetanii, precum odinioară grecii, se delectau nespus. Figuri ale eterului, să fie oare zeii incapabili să guste tragedia? Şi să se lase ei astfel privaţi de o atât de generoasă sursă de desfătare?

Prologul piesei în *Hamlet*:

Pentru noi şi tragedia noastră Ne-nclinăm, cerem îngăduinţa, să

ne ascultaţi cu *toată răbdarea dumneavoastră*.

(Actul m, Scena 2)

Ceea ce des s-a arătat aici pe scenă; de dragul lor Primiţi-ne piesa, voi, cu gând drept şi-ngăduitor.

(*Hernie al V-lea*, Epilog)

BUFONUL [...] piesa noastră a luat sfârşit Ne vom sili să vă fim pe plac mereu.

(*Noaptea regilor*, Actul V, Scena 1)

Regele-i cerşetor, piesa noastră s-a terminat: Totul s-a sfârşit cu bine, dacă noi am câştigat Aplauze, recunoaşterea voastră; pe care-o plătim Zi după zi, încercând pe plac să vă fim: Acordaţi-ne atenţia, pentru voi sunt rolurile toate; Aplaudaţi din mâini şi primiţi inimile noastre.

(*Totu-i bine când se sfârşeşte cu bine*, Epilog)

PUCK [ROBINJ Tema plăpândă şi uşoară îngăduie doar un vis de vară Dragi spectatori, poate n-o veţi blama Dacă îngăduiţi, noi o vom repara. Pe cât sunt eu cinstitul Puck De-avem noi un nemeritat noroc şi limba şarpelui ne ocoleşte Ne vom îndrepta până să aflaţi de veste;

Dacă nu, să-l acuzaţi pe Puck de minciună:

I

Acum vă urez la toţi noapte bună.

Dacă sunteţi prieteni, veţi aplauda Paguba Robin o va răscumpăra.

(*Visul unei nopţi de vară*, Actul V, Scena 1, Epilog)

Integraţi în dispozitivul teatral, spectatorii reuniţi în sala de spectacol formează *publicul*, un public căruia nu i se poate reproşa nimic, chiar dimpotrivă. Prezenţa lui este legitimă, iar actorii i se adresează pentru a-i cuceri favorurile şi a-i obţine bunăvoinţa. Să nu uităm că trupa depinde din punct de vedere economic de mărinimia acestui public şi că succesul reprezentaţiei este condiţia supravieţuirii întregii companii, înjghebată cu greu şi întreţinută cu mari sacrificii. Iată de ce, pentru a se adresa sălii, interpreţii recurg la formule protocolare şi la procedee retorice ce par să aparţină limbajului unor curteni de rang inferior. Recunoaştem, într-adevăr, în aceste mesaje – prologuri sau epiloguri – un exces de umilinţă care lasă, poate, să răzbată şi o undă de ironie, căci frazele sunt prea măgulitoare, iar apelurile la clemenţă din cale-afară de insistente. Pe de altă parte, dacă aprobarea publicului este atât de solicitată, asta se întâmplă şi pentru

că fiecare actor ştie prea bine că aplauzelor le pot lua oricând locul fluierăturile, „şuierăturile de şarpe" prin care sala şi-ar exprima nemulţumirea: nimic nu e sigur, aşa că precauţiile sunt indispensabile. Dar dincolo de motivaţiile practice ale acestei strategii, putem recunoaşte în repetatele apeluri la îngăduinţă şi altceva: dorinţa sinceră de atenuare a distanţei dintre sală şi scenă, în numele unei posibile înţelegeri amiabile. În ciuda deosebirilor şi a disparităţilor, teatrul ar putea, măcar pe durata reprezentaţiei, să reunească actori şi spectatori într-o masă definită prin participarea la un act comun: actul teatral. Actorii debutează făcând apel la constituirea unei uniuni iniţiale şi sfârşesc prin a invita asistenţa să se bucure că aceasta a fost realizată, că spectacolul şi-a atins scopul: i-a făcut pe toţi să petreacă un timp *împreună*, să se simtă şi să simtă *împreună*. Viaţa urmează să-şi reia cursul, iar Puck îi urează „noapte bună" acestui public ce s-a lăsat cuprins câteva ceasuri, graţie teatrului, de vraja care l-a purtat între viaţă şi vis. La sfârşit, actorii îşi abandonează personajul (dar nu definitiv, având aşadar ei înşişi un statut ambiguu care ne-ar putea face să ne întrebăm cine ne vorbeşte, de fapt) şi rămân suspendaţi în acel timp intermediar dintre spectacolul ce de-abia s-a încheiat şi cotidianul care îşi reintră în drepturi, amintindu-ne astfel că teatrul nu se termină niciodată şi că ţine de natura lui intrinsecă să se repete. Spectacolul se va relua a doua zi, iar spectatorii pot reveni sau, cum spune deseori Ariane Mnouchkine, îi pot convinge pe alţii să vină.

A doua zi nu este propriu-zis o altă zi, căci la teatru se va juca aceeaşi piesă; publicul, însă, ar putea fi altul. Spectacolul de astăzi îl pregăteşte pe cel de mâine, iar actorii pun punct reprezentaţiei invitând conglomeratul numit *public* (care se va „desface" de îndată într-o multitudine de spectatori) să se răspândească prin tot oraşul şi să devină emisarul binevoitor al spectacolului la care a asistat. Supravieţuirea teatrului ca sistem de producţie depinde în mare măsură de această investire a spectatorilor – martori ai evenimentului teatral – cu calitatea de purtători de mesaj. Actorii o ştiu prea bine şi tocmai de aceea, după ce şi-au rostit prologul ca nişte umili curteni, îşi recită epilogul pe acelaşi ton, dar fără a uita să-i responsabilizeze pe spectatorii care au asistat la performanţele lor şi cărora li se încredinţează acum misiunea de a le relata şi altora, de a le face demne de atenţia acestora prin evocări capabile să le stârnească interesul şi să le aprindă imaginaţia. Spectatorul trezeşte şi cultivă atracţia pentru

teatru popularizându-i şi amplificându-i legenda. Graţie *şi* acestei „propagande", reprezentaţia va reîn cepe, iar publicul va reveni în sala de spectacol.

Dacă, atâta vreme cât rămân în afara teatrului, virtualii spectatori le sunt complet indiferenţi actorilor (fiind uneori chiar dispreţuiţi de către aceştia), în schimb, din clipa în care intră în sală şi se transformă în *public*, statutul lor se modifică radical: departe de a mai fi consideraţi un corp străin şi ironizaţi pentru traiul lor confortabil, atât de diferit de acela al boemei artistice, ei devin nişte parteneri necesari, căci, în absenţa lor, spectacolul nu ar mai putea avea loc. Astfel încât apelurile pe care actorii le adresează publicului, linguşindu-l în fel şi chip, nu ţin doar de o tactică vicleană, nu sunt doar expresia unei ipocrizii de circumstanţă, ci şi a unei dorinţe reale: dorinţa de *celălalt*, de comunicare cu el… scena nu se poate mulţumi doar cu ea însăşi. În teatru, fiecare dintre termenii cuplului actori-public este indispensabil, iar prologurile şi epilogurile vorbesc tocmai despre această interdependenţă. *Captatio benevolentiae*, desigur, nimeni nu contestă asta, dar şi recunoaştere asumată a nevoii de legătură, de înţelegere reciprocă. În acest interstiţiu, termenii coprezenţi intră într-o relaţie de comunicare *sui generis*. Iar frumuseţea prologurilor şi a epilogurilor de aici vine, din această indeterminare care nu înseamnă o ruptură, o separare netă, ci mai degrabă o alipire, un contact sau chiar, de ce nu, o întrepătrundere a teatrului cu viaţa. Graniţele dintre ele sunt imprecise şi fragile, gata să se şteargă în orice clipă. Şi atunci, dincolo de tot ceea ce le deosebeşte, se instaurează dialogul: el bruiază ficţiunea şi tulbură realul. E, fără îndoială, momentul când monolitul numit *public* începe să se disloce şi când spectatorul începe să-şi recapete identitatea. E ceasul la care teatrul îşi închide porţile la Londra, ceasul la care, în prag de noapte, actorii şi spectatorii se întâlnesc pentru ultima oară înainte de a se despărţi.

FABIAN

Dac-aş vedea asta jucându-se pe scenă acum, aş zice că e de necrezut, o ficţiune.

(*Noaptea regilor*, Actul HI, Scena 4)

Replica lui Fabian intervine după marea scenă a lui Malvolio, considerată contrară verosimilului urmărit în teatru. Încă o dată, Shakespeare recunoaşte necesitatea păstrării unui echilibru între

ficţiune şi verosimilitate, între imaginar şi plauzibil.

PAULINA

pregătiţi-vă

Să vedeţi imitaţia mai vie a vieţii decât aţi văzut vreodată

Somnul adânc imitând moartea.

(*Poveste de iarnă*, Actul V, Scena 3)

„Să mori, să dormi", spunea Hamlet, referindu-se la o temă barocă frecvent exploatată. Asimilarea morţii cu somnul revine aici sub forma comparaţiei dintre viaţă şi teatru, cele două putând fi lesne confundate. Să trăieşti/să imiţi viaţa (graţie jocului actoricesc, adică graţie artei desăvârşite de a simula) este echivalentul perfect al acelui „să mori/să dormi" la care cugeta melancolicul prinţ.

Puterile şi deriziunea teatrului

MARGARETA Atunci îţi spuneam podoabă vană a sorţii mele; Biată umbră îţi spuneam, o regină pictată; O dublură care doar joacă ceea ce-s eu; O flatantă copie într-un spectacol teribil; Suită pe culmi, să fie zvârlită apoi dedesubt; Mamă dăruită-n batjocură cu doi prunci frumoşi; Un vis al tău, o năzărire, un balon de săpun, O mască doar a demnităţii, un steag ţipător Ţinta pusă-n faţa oricărui atac primejdios; Regină în glumă, de teatru, să ţină doar locul pe scenă.

(*Richard al III-lea*, Actul IV, Scena 4)

DUCESA

Moarte în viaţă, privire oarbă, un biet spectru de fiinţă muritoare.

(*Ibid*.)

DUCESA Pledează serios? Uită-te la faţa lui;

Ochii nu-i picură nicio lacrimă, rugăminţile-i sunt în glumă; Vorbe din vârful buzelor, ale noastre-s din suflet.

(*Richard al II-lea*, Actul V, Scena 3)

GUIDERIUS

a încetează, te rog.

Nu te juca din vorbe femeieşti cu lucruri Atât de serioase. Să-l înmormântăm.

(*Cymbeline*, Actul IV, Scena 2)

REGELE

Întreaga mea domnie n-a fost decât teatrul Unde s-a jucat povestea aceasta.

(*Henric al IV-lea*, Partea a II-a, Actul IV, Scena 3)

Motiv recurent: reprezentarea publică a propriei persoane poate fi asimilată fie cu absenţa totală a unei identităţi consistente, fie, dimpotrivă, cu simularea unor stări sufleteşti paroxistice. Subiectul poate fi suspectat, aşadar, sau de vid interior, sau de exces de reprezentare. Se cuvine să facem o distincţie între „a-şi juca rolul" în viaţa reală şi a nu fi decât o „regină de comedie". Prima postură atestă acordul cu vocaţia lăuntrică, înscrisă în scenariul prestabilit de Puterea supremă; cea de-a doua deplânge contaminarea fiinţei lăuntrice de către *teatru*, în accepţia lui cea mai deplină: *a nu fi ceea ce reprezinţi*. În acest ultim caz, subiectul „se dă în spectacol", în acel „spectacol" propriu fiinţelor extrovertite, dar găunoase, golite de substanţă şi marcate de un gust pronunţat pentru expunerea pe scena socială. Fapt ce antrenează atât atitudinea violent depreciativă faţă de sine („o mască doar a demnităţii", „balon de săpun", spune despre ea regina Margareta), cât şi riscul de a compromite, înjosind-o, realitatea efectivă a durerii pricinuite de recentul doliu. Spectacolul poate uneori distruge identitatea unei fiinţe, ca şi comportamentele pe care le adoptă.

CORIOLAN

[...] dacă-n înţelepciunea lor ei au ales pălăria şi nu inima mea, am să practic şi eu dinaintea lor plecăciunea insinuantă, voi fi cât se poate de prefăcut.

(*Coriolan*, Actul II, Scena 2)

E un rol

Pe care-l joc roşind la faţă şi care-ar trebui îndepărtat de la popor.

(*Ibid*., Anul II, Scena 2)

Ce-aţi făcut? Iată cum cerurile se deschid Zeii privesc în jos şi râd de scena asta împotriva naturii.

(Ibid. Actul V, Scena 3)

ENOBARBUS Da, s-ar putea, Caesar cel glorios în bătălii să renunţe la fericirea lui, distribuit în spectacol să înfrunte un spadasin de rând.

(*Antoniu şi Cleopatra*, Actul HI, Scena 11)

HERMIONE [...] Dumneavoastră, sire, ştiţi cel mai bine, Care nu daţi deloc impresia, că viaţa mea trecută A fost atât de virtuoasă, castă şi credincioasă Pe cât sunt acum de nefericită; este mai mult Decât poate cuprinde istoria, chiar modelată fiind şi jucată să-i capteze pe

spectatori.

(*Poveste de iaind*, Actul HI, Scena 2)

DUCELE Iubesc poporul Dar nu-mi place să apar în public: Or fi ele de bine, dar nu-mi plac deloc Uralele, Ave! strigat din toţi răr unchii; Şi nu-i respect pe cei impresionaţi De asemenea lucruri.

(*Măsură pentru măsură*, Actul I, Scena 1)

Reprezentarea propriei persoane este impusă de opinia publică, mai ales când e vorba de demnitarii de rang înalt, siliţi să devină „actori" ai unor ceremonii grandioase, festivităţi la nivelul funcţiilor pe care le deţin. Unii suportă greu asemenea spectacole, iar respingerea lor categorică sfârşeşte de fiecare dată printr-un conflict (ca în cazul lui Coriolan) sau printr-o înlăturare de la putere (temporară, în cazul Ducelui; definitivă, în cazul lui Lear). Există o certă incompatibilitate între austeritatea acestor eroi rebeli şi aşteptările mulţimii, dintotdeauna fascinată de manifestările puternic teatralizate. Într-un eseu celebru, Bertolt Brecht a reperat practicarea acestei strategii a „teatralizării" de către fascism, strategie pe care, de altfel, o va adopta, tot atât de excesiv, şi comunismul stalinist. Spectacularizarea extremă a puterii este un simptom caracteristic oricărei societăţi totalitare, ea asigurând fundamentul simbolic al acesteia. Coriolan o detestă, Ducelui îi repugnă, iar Lear participă pentru ultima oară la o asemenea „montare" fastuoasă înaintea abdicării. Toţi trei se află într-o relaţie tensionată şi inconfortabilă cu puterea.

CLEOPATRA

[...] bine, acum joacă o scenă Excelentă de disimulare, care să arate A cinste perfectă.

ANTONIU Aprinzi sângele în mine; încetează.

CLEOPATRA Ştii să faci şi mai bine, dar nu e rău nici asta.

ANTONIU Hei, pe spada mea...

CLEOPATRA Şi pe ţintă. Uite-l, face progrese; Dar n-a ajuns la perfecţiune.

(*Antoniu şi Cleopatra*, Actul I, Scena 3)

CLEOPATRA

[...] actorii iute Vor improviza scene cu noi, ca să parodieze

Serbările noastre din Alexandria, Antoniu o să apară beat şi-o să văd

O Cleopatră scheunând măreţia mea într-un băietan care mă va maimuţări în chip de curvă.

(*Ibid*., Actul V, Scena 2)

Se ştie că înalţii demnitari se pregătesc din timp pentru rolul pe care îl vor juca pe scena lumii: iau lecţii de dicţie şi de gestică, îşi corectează ţinuta, îşi exersează elocinţa. Ei nu au voie să uite că vor fi tot timpul „în reprezentaţie" şi că vor evolua în faţa unui public mai mult sau mai puţin exigent. Aici, Cleopatra îşi bate joc cu dezinvoltură de respectivele practici: cinică, ea îl supune pe Antoniu la o probă de actorie, acompaniată, se înţelege de la sine, de o demonstraţie în materie de prefăcătorie. Căci Cleopatra, prevăzătoare, nu pregetă să-şi ia unele măsuri de precauţie menite să contracareze marea capacitate de disimulare a personajelor publice. Tot ea este şi cea care prezice „carnavalizarea" spectacolului pe care puternicii zilei obişnuiesc să îl dea în faţa mulţimii adunate pentru a sărbători un triumf; de data aceasta, temerile ei sunt altele: supunerea întregii festivităţi la regulile şi la principiile carnavalului, care constau în răsturnarea tuturor valorilor şi în enorma ridiculizare căreia îi cad victimă deopotrivă regi şi regine, nobili, personalităţi de vază. „Carnavalizarea" nu reprezintă altceva decât reducerea la derizoriu a spectacolului Stăpânilor lumii, forma sa inversată, paroxistică, ultimă dovadă a unei înfrângeri definitive şi fără drept de apel.

Teatrul ca divertisment

TEZEU

Ce mascaradă, ce muzici? Cum să-nşelăm Timpul leneş, dacă nu cu puţină distracţie?

PHILOSTRATE Avem aici lista distracţiilor gata pregătite; Să aleagă Înălţimea Ta pe care vrea s-o vadă întâi.

(*Visul unei nopţi de vard*, Actul V, Scena 1)

Tezeu citeşte lista pe care i-o înmânează Philostrate şi unde sunt enumerate toate divertismentele prevăzute pentru marea sărbătoare. Maestrul de ceremonii înşiră argumente care, rând pe rând, determină excluderea diferiţilor candidaţi: fie că spectacolul e de pe vremea bunicii, fie că „nu e potrivit pentru o ceremonie nupţială" (*Ibid*.) etc. (în *Hamlet*, prim-ministrul Polonius uzează de o tactică asemănătoare pentru a contesta priceperea actorilor ambulanţi sosiţi la castelul Elsinore.) Cât despre *Pyram şi Thisbe*, piesa pregătită de trupa de meşteşugari, Philostrate o găseşte „prea oximoronică", formulă parodică de ridiculizare a „preţiozităţii" din epocă: preţiozitatea modernă îşi are, aşadar, precursorii ei!

TEZEU

Adică, gheaţă fierbinte şi stranie zăpadă fermecată. Cum să găsim noi acordul în acest dezacord?

(*Ibid*.)

În plus, Philostrate invocă acelaşi argument ca şi Polonius (şi ca, de altfel, numeroşi spectatori actuali) acuzând lungimea piesei: „are zece cuvinte mai mult decât ar trebui" (*Ibid*.). Argumentul acesta revine deseori la Shakespeare: el confirmă teama că, din pricina lungimii lui, spectacolul ar putea eşua, devenind plictisitor. Numai că, formulată de fiecare dată de către curteni slugarnici, obiecţia referitoare la lungimea excesivă n-ar putea fi înţeleasă şi ca un comentariu ironic al autorului?

PHILOSTRATE Când (*pe Pyram*) l-am văzut la repetiţie, să recunosc. Mi-au şi lăcrimat ochii; dar lacrimi de veselie. Am izbucnit tare în râs, cu o poftă nemaipomenită.

(*Ibid*.)

Ca şi Rosencrantz în *Hamlet*, Philostrate vorbeşte în „oxi moroane" manieriste. Câţi teoreticieni de doi bani nu le împrumută astăzi ticurile ridicole!

TEZEU

Cine sunt oamenii ăştia care joacă?

PHILOSTRATE Bărbaţi cu mâinile bătucite, lucrează aici la Atena, Acum e prima oară când îşi muncesc şi creierii Ba şi-au chinuit şi memoria nevânturată Tot cu piesa asta, pentru nunta voastră.

(*Ibid*.)

Curteanul insistă asupra statutului de „amatori" al comedianţilor şi asupra dificultăţii extreme pe care au întâmpinat-o: învăţarea pe de rost a textului de către bietele lor minţi neantrenate să memoreze ceva. Pentru Philostrate, memorarea este testul suprem (semn de bătrâneţe atunci când nu-l treci, adică atunci când, cum spunea un actor atins de amnezie, îţi uiţi până şi numele!).

TEZEU Piesa asta vreau s-o aud; Nimic nu poate da greş Atunci când se face cu zel şi inimă curată.

[]

Plăcerea noastră va fi aceea să acceptăm greşelile lor.

(*Ibid*.)

Ducele e convins că o trupă de actori amatori nu trebuie judecată cu aceeaşi severitate cu care judecăm performanţa

profesioniştilor, căci ceea ce merită lăudat la cei dintâi este, înainte de toate, dorinţa de a face artă, plăcerea creaţiei artistice. Prestaţia amatorilor constituie o dovadă a pasiunii lor pentru teatru, suficientă ca să le legitimeze pe deplin tentativa. Regăsim în frazele Ducelui, veritabil precursor, poziţia adoptată de Eugenio Barba, lider al celebrului grup Odin Teatret, atunci când ia apărarea a ceea ce s-a numit „al treilea teatru": Barba cere şi el să fie apreciate în primul rând efortul, entuziasmul şi dăruirea trupelor de actori amatori, ale căror realizări n-ar trebui cântărite cu aceeaşi unitate de măsură şi evaluate în funcţie de aceleaşi criterii estetice care li se aplică actorilor profesionişti. După cum se vede, Ducele are urmaşi printre artiştii avangardei europene. De altfel, aceştia au insistat deseori asupra importanţei teatrului amator ca rezervă pentru reînnoirea scenei profesioniste.

TEZEU

Tot ce-i mai bun în acest gen este iluzie, iar ce nu reuşeşte poate fi compensat prin imaginaţia noastră.

[…]

Dacă noi nu-i închipuim pe ei mai prejos decât îşi imaginează ei înşişi, pot să treacă chiar drept nişte oameni extraordinari.

(*Ibid*.)

Cum se întâmplă adesea şi în prologuri, Ducele o invită pe Ducesă să-şi pună la contribuţie imaginaţia, cu ajutorul căreia ar putea ameliora calitatea spectacolului: fantezia spectatorului e solicitată, aşadar, să suplinească neajunsurile scenei, salvând-o de la mediocritatea ce o ameninţă. Ducele recomandă o deplină disponibilitate şi deschidere în receptarea spectacolului, condiţie indispensabilă înţelegerii lui corecte. Disponibilitatea şi deschiderea sunt caracteristicile unui bun spectator, aşa cum îl definea şi Peter Brook, căci doar astfel un spectator e capabil să ajute actorii.

TEZEU

nobilul respect va lua în seamă efortul, nu valoarea.

(*Ibid*.)

Tăcerea, uneori chiar perplexitatea publicului, este cea mai bună dovadă de stimă şi respect faţă de actori, spune Tezeu, aidoma unui regizor care recunoaşte şi el că tăcerea atestă impactul spectacolului asupra spectatorilor într-o măsură mult mai mare decât ar face-o „elocvenţa" explicită a aplauzelor.

Tezeu profită din nou de ocazie pentru a-şi sfătui interlocutorii să omagieze mai degrabă devotamentul şi pasiunea pentru artă şi să se preocupe mai puţin de calitatea produsului… principiu pe care îl formulează cu toată sinceritatea, convins că aceasta-i atitudinea cea mai potrivită faţă de actorul amator.

LEUL (SNUG) *Aflaţi că eu sunt Snug de felul meu tâmplar Dar nu sunt leu defel, deşi în blana leului apar*.

(*Ibid*.)

LUNA

Lanterna asta prezintă luna încornorată; *Parc-aş fi omul din lună aşa dintr-odată*.

(*Ibid*.)

Şi ceva mai înainte, în acelaşi spirit:

ZIDUL

Astfel eu, *Zidul*, *rolul l-am jucat şi Zidul se retrage*, fiindc-a *terminat*.

(*Ibid*.)

De remarcat caracterul naiv al soluţiilor alese pentru reprezentarea teatrală a Leului, a Lunii şi a Zidului. Ele ne amintesc de o replică dată lui Brecht – care se întreba cum ar putea figura războiul – de către prietenul său Karl Valentin, reputat actor al cabaretelor berlineze: „Păi cum sunt soldaţii la război? Albi ca varul de frică”. Brecht s-a hotărât atunci să aplice pe obrajii actorilor un strat de var.

Bottom îl joacă pe Pyram dăruindu-se trup şi suflet personajului său, dar rămâne atent la reacţiile sălii. Ca dovadă, atunci când Tezeu îşi exprimă dorinţa de a vedea intervenind Zidul, el îl contrazice politicos: „Adevărul e, domnule, că nu i-a venit încă rândul” (*Ibid*.). Bottom nu devine prizonierul rolului, el supraveghează din interior desfăşurarea spectacolului… „[…] o să vedeţi că va fi întocmai cum v-am zis: iat-o că soseşte” (*Ibid*.).

Frumoasă frază cu rezonanţă wilsoniană, ieşită parcă din celebra şi enigmatica *Privire a surdului*: „Văd o voce” (*Ibid*.). La Wilson, în tăcere se „vedeau” vocile şi sunetele.

În sfârşit, o replică a Ducelui în care elementul „naiv” pare să evoce un tablou de Douanier Rousseau, cel care picta peisaje exotice în mijlocul Parisului:

TEZEU

N-au mai rămas decât Clar-de-Lună şi Zidul să îngroape morţii.

(*Ibid*.)

TEZEU

Piesa asta greoaie, stângace, a reuşit să înşele Greul mers al nopţii. Prieteni, acum, la culcare.

(*Ibid*.)

Aşadar, nu calitatea spectacolului contează (stângăciile actorilor şi primitivismul jocului trec pe plan secundar), ci adevăratul, nemărturisitul scop al reprezentaţiei: acela, spune Ducele, de a face să treacă mai repede noaptea şi de a alunga spaimele iscate de întunericul ei. Distrăgându-ne permanent atenţia, spectacolul devine cel mai bun remediu împotriva angoaselor ivite din bezna nopţii şi împotriva sentimentului de nelinişte care ameninţă să ne copleşească. Facem teatru în plină noapte de teama Nopţii înseşi… extraordinară intuiţie shakespeariană!

HAMLET

După întreruperea spectacolului de către regele Claudius, *care*, *implicit*, *îşi recunoaşte vinovăţia şi confirmă spusele fantomei*.] Ce! Speriat de o împuşcătură cu gloanţe oarbe?

(*Hamlet*, Actul m, Scena 2)

OLIVIA

(*Lui Malvolio*) A fi generos, nevinovat, cu inima deschisă înseamnă să iei aceste lucruri ca pe nişte păsări ţâşnind în zbor, nu ca pe nişte obuze de tun. Nu se consideră calomnie ce spune un bufon în drepturile lui, chiar dacă tot ce face el este ricană; şi nici ricana unui om serios, chiar dacă tot ce face el este să blameze.

(*Noaptea regilor*, Actul I, Scena 5)

Iată teatrul redus brutal la o „împuşcătură cu gloanţe oarbe", la o *contrafacere* a actului real. „Nu e nimic altceva decât asta" – bizară schimbare de atitudine din partea lui Hamlet, care, nu cu multă vreme în urmă, proslăvea teatrul ridicându-l la înălţimea unei arte capabile să reflecte viaţa şi să dezvăluie adevărul. Puterea teatrului continuă să-l uimească, cu atât mai mult cu cât rămâne convins că nu e vorba decât de o mediocră acţiune *contra-fâcută*. Dar Claudius a reacţionat şi s-a autodenunţat tocmai în urma confruntării cu această simulare, cu această parodie de adevăr! Amploarea „reacţiei la teatru" depinde, spune Shakespeare în *Noaptea regilor*, de identitatea spectatorului, de inocenţa sau de culpabilitatea lui. Totul gravitează în jurul raportului dintre „ficţiunea" scenei („împuşcătura cu gloanţe oarbe") şi psihicul

celui ce o priveşte. Teatrul ar putea fi asimilat unui „artificiu de calcul" care, exact ca în matematică, i-a permis prinţului să ajungă la rezultatul scontat. Numai că, remarcă amară, după ce reprezentaţia şi-a atins scopul, actorii dispar în mod straniu, fără comentarii şi fără să lase vreo urmă. Nimănui nu-i mai pasă de ei, nomazi ce-şi reiau drumul şi se îndepărtează cât mai repede de castelul blestemat unde fuseseră primiţi cu onoruri princiare şi de unde fuseseră apoi azvârliţi afară, ca nişte deşeuri netrebuincioase, fără nicio „răsplată". Asemenea lui Sganarelle la sfârşitul lui *Don Juan*, ar putea şi ei să protesteze: „Dar bănuţii noştri?" În fond, în *Hamlet* asistăm la instrumentalizarea reuşită şi… gratuită a teatrului.

PRIMUL SENATOR

Este o mizanscenă Făcută să-i abată privirea.

(*Othello*, Actul I, Scena 3)

Devalorizare a teatrului, în virtutea naturii sale de act *contrafăcut*, reducerea acestuia la o practică de manipulare şi la un exerciţiu de prefăcătorie.

PAULINA

[…] pregătiţi-vă să vedeţi imitaţia mai vie a vieţii decât aţi văzut vreodată Somnul adânc imitând moartea.

(*Poveste de iarnă*, Actul I, Scena 5)

LEONTES

[]

De parcă arta ne-ar înşela.

(*Ibid*.)

FABIAN

Dac-aş vedea asta jucându-se pe scenă acum, aş zice că e de necrezut, o ficţiune.

(*Noaptea regilor*, Actul HI, Scena 4)

Discurs contradictoriu: teatrul poate provoca tulburările proprii unei simulări ce depăşeşte realul, iar realul poate fi perturbat uneori de o „ficţiune" care, la rândul ei, depăşeşte înseşi limitele teatrului. Teatrul fie că produce iluzii a căror putere disimulatoare este absolută, fie este invocat ca referinţă capabilă să sancţioneze extravaganţa unor situaţii perfect reale. Într-un anume fel, teatrul se află permanent în opoziţie cu realul, dar ia înfăţişarea realului ori pentru a-l „compromite" făcându-l să pară îndoielnic, ori pentru a-i denunţa „rătăcirile". Cei doi termeni – teatrul şi realul – formează un cuplu

antinomic în care fiecare membru se erijează în referinţă opusă celuilalt. Relaţiile nu sunt însă imobile, ci într-o permutare constantă.

CASSIUS [...] Câte veacuri de-acum încolo. Se va juca iar şi iar scena aceasta înălţătoare în ţări nenăscute şi în limbi care încă nu se ştiu.

BRUTUS

De câte ori va sângera Caesar în joacă El care zace acum sub soclul lui Pompey cu nimic mai preţios decât pulberea.

(*Julius Caesar*, Actul IU, Scena 1)

Replica lui Cassius este uluitoare: el vede în teatru o artă perenă ce sfidează secolele şi geografia, şi are deplina convingere că, veacuri la rând, scena asasinării lui Cezar va fi, graţie teatrului, „mediatizată" pe teritorii şi în limbi necunoscute încă. Teatrul îi va acorda actului tragic săvârşit în Capitoliul roman o celebritate ce-l va feri de uitare; el va fi jucat la infinit şi va deveni astfel etern. Nicăieri altundeva nu se va mai afirma cu atâta fermitate încrederea în puterile scenei: aici nu numai că teatrul nu este ameninţat cu dispariţia – topos frecvent, cum bine se ştie, de câteva secole încoace – ci, dimpotrivă, este considerat cel mai sigur agent de comunicare. Lui îi revine nobila misiune de a face cunoscută pretutindeni măreaţa faptă a complotiştilor. Dar, ca întotdeauna la Shakespeare, nu se putea să nu intervină şi celălalt versant al discursului: Brutus, insul moral, cutremurat de oroarea crimei comise, se teme tocmai de această nesfârşită repetare a asasinatului, căruia teatrul îi va asigura o veşnică şi imuabilă prezenţă. Şi astfel, ceea ce pentru Cassius este o perenă reuşită mediatică se converteşte la Brutus într-o dureroasă traumă psihică. Ceea ce unul admiră celălalt deplânge. Viziune dublă asupra puterilor teatrului, cu consecinţe şi aprecieri antinomice.

Hamlet

Omul nu mă mai încântă

(*Hamlet*, Actul II, Scena 2)

Replică în care mizantropia lui Hamlet este afirmată clar şi răspicat. Locul unde apare în text această mărturisire nu e lipsit de semnificaţie, căci ea precedă sosirea actorilor ambulanţi. Shakespeare exploatează aici contrastul dintre melancolia adâncă a prinţului (izvorâtă din tristele revelaţii asupra oamenilor, din dezamăgire, confuzie şi lehamite) şi exaltarea de care va fi cuprins auzind că trupa actorilor va poposi la castel. Aceştia îi trezesc amintiri legate de o altă

epocă din viaţa lui… îi reînvie „tinereţea”.

ROSENCRANTZ

Dacă omul nu te mai încântă, stăpâne, mă tem că-i veţi primi pe actorii ăştia ca într-o zi de post: noi i-am lăsat în urmă pe drum; ei vin să-ţi ofere serviciile.

(*Ibid*.)

Actorii, vom afla mai târziu, fuseseră nevoiţi să-şi părăsească teatrul unde jucaseră până atunci (în urma unui conflict izbucnit între „Cei Vechi” şi „Cei Moderni”) şi să înceapă să rătăcească din loc în loc (după cum se ştie, unii dintre ei aveau să ajungă până la Gdańsk, în nordul Poloniei actuale. împotriva actorilor ambulanţi va fi promulgată chiar şi o lege care îi va asimila vagabonzilor, permiţând astfel pedepsirea lor). Trupa se deplasează lent, dispune de mijloace de locomoţie modeste, căci Rosencrantz – în caleaşcă sau călare – îi depăşise pe drumul spre Elsinore. Oare vin aici ca să-l revadă pe Hamlet, veche cunoştinţă şi posibil protector, sau e doar o simplă întâmplare? Ştiind cât de importantă (decisivă chiar) va fi prezenţa lor la Curte, întrebarea e cât se poate de legitimă: premeditare sau hazard?

HAMLET

Cel care-l joacă pe rege este bine-venit; maiestatea sa va avea tributul meu de preţuire; cavalerul aventuros îşi poate folosi spada şi scutul; nici amorezul nu va suspina pe gratis; actorul comic îşi va rosti întregul rol în pace; măscăriciul o să-i facă să râdă pe cei care din mai nimic se gâdilă la plămâni; iar doamna va spune liber ce are pe suflet, altfel versul alb o să stea în loc s-o aştepte. Ce actori sunt ăştia?

(*Ibid*.)

Hamlet se comportă ca un veritabil specialist în arta spectacolului când enumeră cu atâta precizie rolurile. Plin de entuziasm, el evocă mai întâi o trupă „generică”, trecând în revistă partiturile „tradiţionale” şi, ca atare, obligatorii. Siguranţa cu care procedează trădează îndelungata lui familiarizare cu tipicurile teatrului profesionist, strict organizat. Apoi, dintr-odată, ţine să-i cunoască personal pe interpreţi, să-i *identifice*: „*Ce* actori sunt ăştia?”, îl întreabă el pe Rosencrantz. Aşadar, intervine în primul rând o „panoramare” a distribuţiei, urmată de „micşorarea unghiului” şi de un „gros-plan” al fiecărui component al trupei.

ROSENCRANTZ

Cei care ţi-au plăcut întotdeauna, chiar ei, tragedienii oraşului.

(*Ibid*.)

Rosencrantz le precizează identitatea, amintindu-i prinţului de relaţia privilegiată pe care acesta o avusese în trecut cu ei. Actorii, astăzi ambulanţi, nu sunt nişte anonimi, îl bucuraseră de atâtea ori odinioară, în vremea când „omul nu încetase încă să-l încânte". Contrastul cu starea de spirit actuală a lui Hamlet e cu atât mai brutal şi nu face decât să-i sporească melancolia. „Unde sunt zăpezile de altă dată?" s-ar putea el întreba, aidoma lui Villon. Actorii vin nu numai dintr-un loc îndepărtat, ci şi, mai ales, dintr-o epocă îndepărtată, din alte timpuri, dintr-o altă vârstă, fericită.

HAMLET

Şi de ce pribegesc? Aşa cum erau ei instalaţi, le era mai bine ca faimă şi profit, în ambele privinţe.

(*Ibiel*)

Statutul cel mai profitabil pentru teatru este stabilitatea, observă Hamlet; ea implică profesionalizarea actorilor prin faptul că acum ei dispun de un sediu, de un repertoriu şi de un public. Deplasarea dintr-un loc în altul ţine de un stadiu anterior, primitiv, al teatrului, iar revenirea la condiţia lor iniţială e semnul unui eşec, al unei decăderi atât în plan simbolic – faima –, cât şi în plan financiar – câştigurile băneşti.

ROSENCRANTZ

Restricţia cred că vine din schimbările-astea recente.

(*Ibiel*)

Lucrurile se schimbaseră mult între timp. Situaţia actorilor devenise incertă… Vremurile în care îl captivau pe prinţ cu jocul lor apuseseră nu doar pentru Hamlet, ci şi pentru ei. Un soi de împărtăşire a aceleiaşi derute îl leagă pe primul de ceilalţi. Prinţul se cufundă în melancolie, actorii într-o cruntă sărăcie.

HAMLET

Se bucură de acelaşi respect ca pe vremea când eram şi eu în oraş? Sunt la fel de căutaţi?

ROSENCRANTZ

Nu, de fapt, nu.

(*Ibid*.)

Hamlet îi cunoscuse în epoca lor de glorie, de notorietate publică, într-o perioadă când el însuşi se afla în oraş şi se desfăta cu

plăcerile oferite de teatru. Prinţul îşi schiţează astfel un „portret de tinereţe", o tinereţe când teatrul îl încânta, când se bucura de viaţă şi când semenii nu-l decepţionaseră încă. Cu acest prilej el evocă şi publicul, important susţinător al teatrului, cel ce, în epocă, asigură supravieţuirea economică a unei trupe. Totul ne lasă să credem că prinţului îi plăcea să se piardă în mulţimea compactă şi zgomotoasă pe care prietenii săi, actorii, o atrăgeau seară de seară… Pentru Hamlet, teatrul înseamnă înainte de toate un public. Un public care îi abandonase, însă, pe comedianţii ce se îndreptau acum spre Elsinore…

HAMLET

Cum asta? S-au ruginit ei?

(*Ibid*.)

Prima supoziţie îngrijorătoare sau prima explicaţie a declinului lor actual nu poate fi, pentru Hamlet, decât de ordin estetic. Cine ştie, poate că se lăsaseră pradă rutinei, stereotipiei, poate că „ruginiseră", renunţaseră să-şi întreţină vocaţia, să-şi cultive talentul, într-un cuvânt *renunţaseră să mai fie*, deteriorându-se treptat şi deteriorând totodată esenţa însăşi a artei lor. Şi pesemne că de aici li se trăsese şi această cădere în dizgraţie.

ROSENCRANTZ

Deloc, ei sunt la fel de dăruiţi: dar au venit o mulţime de copilandri, de mucoşi, care strigă de acoperă tot dialogul şi ei sunt cei aplaudaţi cu foc: ei sunt la modă şi scutură scenele comune – aşa le zice – încât mulţi purtători de spadă, speriaţi de penele de gâscă, abia dacă mai îndrăznesc să se apropie.

(*Ibid*)

Motivele dizgraţiei sunt, aşadar cu totul altele, iar Rosencrantz o confirmă: „ardoarea lor", adică pasiunea cu care îşi fac meseria, „a rămas aceeaşi". Hamlet nu trebuie să se teamă că-şi va regăsi foştii prieteni îmbătrâniţi, uzaţi şi plafonaţi; ei nu şi-au pierdut vechea poziţie privilegiată decât din pricina apariţiei unei alte forme de teatru, reprezentată de actorii tinerei generaţii, simboluri ale înnoirii teatrale, dar şi promotori ai unei adevărate campanii: pe de o parte de discreditare a confraţilor vârstnici, pe de alta de intimidare a publicului. Reuşita nu ţine, aşadar, numai de factorul artistic; ea depinde, cum aminteşte Rosencrantz, şi de strategiile practicate pentru a timora şi descuraja publicul. Spectatorii „abia dacă mai îndrăznesc să se apropie" de *scenele comune*: asistăm la o înfruntare

între două tabere vrăjmaşe – veritabil război pentru supremaţie între bande rivale iar învingătorii sunt tinerii. Se confirmă astfel şi prima remarcă a lui Hamlet: înainte de orice, teatrul este dependent de public.

HAMLET

Ce, sunt într-adevăr nişte copii? Cine-i întreţine? Cine-i însoţeşte? Vor face meseria asta doar cât îi ţine vocea să glăsuiască subţire? După aceea, când vor ajunge la rândul lor actori publici – ceea ce este probabil cazul, dacă nu au mijloace mai acătării – n-or să spună ei că scriitorul i-a nedreptăţit, când i-a făcut să dea glas distrugându-şi propriul viitor?

(*Ibid*.)

Suspectând o manipulare, Hamlet cere detalii asupra vârstei noilor idoli. Apoi evocă succint condiţiile de producţie, care implică obligatoriu existenţa unui generos mecena, dispus să susţină financiar întreaga trupă. Dependenţa economică a actorilor îl preocupă îndeosebi, după cum îl îngrijorează şi pericolele unui „junism" care riscă să aducă pe scenă adolescenţi numai de dragul „împrospătării" distribuţiei: lipsiţi de experienţă, uneori şi de talent, junii debutanţi sunt sortiţi unui viitor incert. Care vasăzică, importantă a ajuns acum doar puritatea vocii, căci actorul trebuie să ştie neapărat „să cânte!" (atestare a importanţei acordate în epocă acelor cântece cu care era presărat aproape orice spectacol şi care constituiau principala lui sursă de seducţie). Sumbra perspectivă – influenţată în mare măsură de dispoziţia personală, la fel de sumbră, a prinţului – va fi imputată, atunci când se va confirma, „scriitorilor" care i-au târât pe actori într-o aventură atât de primejdioasă. Ceea ce ne îndreptăţeşte să presupunem că „scriitorul" este asimilat aici directorului trupei şi că el îi zăpăceşte şi îi împinge pe un drum greşit pe „copilandrii" din trupă. Hamlet acuză această nefericită manipulare, tot aşa cum astăzi sunt deseori acuzaţi părinţii care îşi lansează prematur progenitura în tenis ori într-o carieră muzicală.

ROSENCRANTZ

Pe cuvânt că s-au petrecut o mulţime de lucruri de ambele părţi; şi oamenii au întărâtat scandalul fără urmă de remuşcare: o vreme n-a mai ieşit niciun ban, până când poetul şi actorul n-ajungeau să se-ncaiere din pricina asta.

(*Ibid*.)

Conflictul dintre „vechi” şi „moderni” a devenit subiectul unei dezbateri la care participă tot oraşul: teatrul este teritoriul disputelor publice dintre aceştia. Şi asta nu s-a întâmplat doar o singură dată de-a lungul istoriei: în Franţa de pildă, la *Cid*-ul lui Corneille spectatorii s-au duelat, la *Hernani* a lui Hugo s-au bătut, la *Paravanele* lui Genet a trebuit să intervină poliţia… Teatrul, sursă de conflicte şi de aprige confruntări! Important e însă faptul că el nu lasă pe nimeni indiferent, iar asta poate fi o dovadă grăitoare a vitalităţii lui.

HAMLET

E posibil?

GUILDENSTERN

Oh, ce şi-au mai spart capul.

(*Ibid*.)

Prinţul se arată surprins de o asemenea înverşunare: în tinereţea sa, lumea teatrului trăia într-un climat complet diferit, iar astăzi iat-o implicată în tot felul de ciorovăieli pentru care se cheltuieşte în mod absurd o imensă cantitate de energie şi de spirit. Noul context este cel al unei competiţii pline de ură şi el pare să se generalizeze, din moment ce ecourile lui au ajuns până şi la Curtea regală a Danemarcei. Corespondenţa dintre blazarea iniţială a prinţului deziluzionat şi situaţia actorilor ambulanţi se confirmă din nou.

HAMLET

Şi copilandrii câştigă?

ROSENCRANTZ

Da, ei câştigă; îl iau şi pe Hercule, cu povara lui cu tot.

(*Ibid*.)

Victoria le revine într-adevăr „copilandrilor”, care câştigă chiar şi bătălia împotriva lui „Hercule şi a poverii sale”, emblemă a teatrului. Actorii ce urmează să-şi facă apariţia la Elsinore sunt, aşadar, nişte învinşi, nişte comedianţi izgoniţi, rămaşi fără scenă şi fără public. Au pierdut războiul din pricina vârstei lor… Mai târziu, în faţa mamei sale, Hamlet va deplânge faptul că portretele lui Claudius, oribile, le sunt mai bine plătite noilor pictori, după cum şi teatrul „copilandrilor” este mai preţuit decât cel de odinioară. Scara valorilor a fost perturbată, domneşte confuzia, dezordinea s-a instalat pretutindeni. În lume, ca şi în artă. Amândouă s-au dereglat, „şi-au ieşit din ţâţâni” (*Ibid*.).

POLONIUS

Cei mai buni actori din lume, pentru tragedie, comedie, istorie, gen pastoral, comic-pastoral, pastoral-istoric, tragic-istoric, tragi-comic-istoric-pastoral, cu unitate de loc sau poem fără nicio restricţie: pentru ei Seneca nu e prea greu, nici Plaut prea uşor. În stricteţea literei, ca şi în improvizaţie, ei sunt unici.

(*Ibid*.)

Prezentare pompoasă, din cale-afară de măgulitoare a actorilor. Polonius supralicitează şi, în acelaşi timp, prin exces hiperbolic, obţine efectul scontat: discreditarea acestora, deprecierea artei lor. Căci insistând atâta asupra renumelui bietei trupe ajunse pe drumuri, el nu face decât să inspire rezervă, scepticism şi chiar sarcasm la adresa mult lăudaţilor actori. Abuzul de epitete nu este niciodată recomandabil. Polonius îl practică abil, cu iscusinţa unui curtean versat şi totodată cu priceperea unui expert în literatură, căci e capabil să prezinte fără greş varietatea genurilor şi a speciilor literare. Dacă Hamlet îşi aminteşte că a fost pe vremuri un spectator vrăjit, Polonius îşi aminteşte că a fost un actor înjunghiat (în scurtul rol al lui Julius Caesar!). Şi, culmea, va muri străpuns de sabie! Bizar ecou ce face dintr-o scenă de teatru din trecut preambulul premonitoriu al unor întâmplări viitoare. Mai întâi scena, apoi viaţa.

Intră patru sau cinci Actori.

HAMLET

Fiţi bine-veniţi, maeştrilor; bun venit tuturora. Mă bucur că vă văd bine sănătoşi. Bun venit, prieteni. Oh, bătrâne amic! Ţi-e faţa mai împodobită, de când nu ne-am văzut: vii să-mi pui şi mie barbă în Danemarca? Ce-i, tânără doamnă şi stăpână! Sfântă Fecioară, domnia ta, domniţă, de-atunci te-ai apropiat de cer de parcă ţi-ai pus tocuri. Dea Domnul ca vocea să nu-ţi plesnească aşa ca aurul într-un inel tocit.

(*Ibiel*)

Primire călduroasă: Hamlet îi numeşte pe actori „maeştri", căci a ucenicit la şcoala lor. Văzându-i, dispoziţia i se schimbă radical: prinţul pe care „omul nu pl] mai încântă" devine glumeţ şi ironic. A trăit în intimitatea teatrului şi de aceea li se adresează actorilor spunându-le „prieteni"; reîntâlnindu-i, nu se poate împiedica să observe cât de mult i-a marcat pe toţi trecerea timpului. Interpretul principal şi-a lăsat o barbă acum căruntă, iar Hamlet se teme ca vocea unuia dintre „băieţandri" să nu-şi fi modificat timbrul. Teatrul lucrează cu material uman, iar viaţa nu cruţă pe nimeni: actorii nu sunt făcuţi din marmură

ori din bronz, actorii sunt oameni şi oamenii îmbătrânesc. Pe fundalul fericitei revederi, prinţul e silit să admită că „prietenii lui" arată acum altfel.

Maeştrii mei, fiţi cu toţii bine-veniţi. Pornim atunci ca şoimarii francezi, ne avântăm spre tot ce vedem cu ochii: hai să auzim îndată o tiradă: daţi-ne o probă a excelenţei voastre; spuneţi, o vorbire înflăcărată.

(*Ibid*.)

Primirea călduroasă capătă accente febrile, exaltate. Sub impactul contactului cu actorii, melancolicul de până atunci îşi schimbă brusc viteza interioară, îşi dinamizează pulsiunile, accelerează ritmul. Totul trebuie făcut „repede", imediat, fără nicio clipă de întârziere. Ceea ce nu înseamnă că prinţul nu ştie cu precizie ce îl interesează în cel mai înalt grad şi ce vrea să audă: o anume tiradă înflăcărată (*Ibid*.) din repertoriul Primului Actor. Întocmai ca un meloman avizat care ar cere să i se interpreteze o anumită arie dintr-o anumită operă.

PRIMUL ACTOR

Ce tiradă, domnia ta?

HAMLET

Te-am auzit o dată rostind asta – dar de jucat nu s-a jucat – sau dacă s-a jucat totuşi, a fost o singură dată; fiindcă piesa, cum îmi aduc aminte, nu plăcea gloatei; era caviar pentru cei de rând: dar piesa era excelentă – după cum am considerat-o eu şi alţii, a căror judecată în treburi din astea e mai presus de a mea – o piesă bine croită în scene, modelată cu mult echilibru şi în acelaşi timp cu artă. Unul a spus, mi-aduc aminte, că versurile n-au condimente care să facă materia mai gustoasă şi nici expresii care s-arate vreo afectare din partea autorului; dar au numit aceasta o metodă onestă, sănătoasă şi plăcută, frumoasă mai degrabă decât împodobită. Ce mi-a plăcut mie a fost în special un monolog: Aeneas povestind în faţa Didonei; şi mai ales acolo unde vorbeşte de măcelărirea lui Priam: dacă ţi-aduci aminte, începe cu versul ăsta: să mă gândesc, să-mi aduc aminte – «Pyrrhus cel hirsut, precum fiara din Hyrcania» – nu-i aşa: dar începe de la Pyrrhus: «*Pyrrhus cel hirsut*, *cu armele lui pământii*, *Negru cum îi este şi gândul*, *era aidoma nopţii Stând ghemuit în calul de rea vestire*, *Acum şi-a uns făptura cea neagră înfricoşătoare* cu *un blazon şi mai lugubru*; *din cap până-n picioare E dat în culoare roşie peste tot*; *oribil împodobit cu*

sânge de taţi, *de mame*, *fiice şi fii*, *Scorojit şi uns pe străzile arse*, *Care-şi îndreaptă lumina sinistră*, *blestemată Spre uciderea stăpânului lor*: *copt de mânie şi flăcări şi cuprins de sângele închegat*, *Cu ochii rubinii*, *infernalul Pyrrhus îl caută pe stăpânul cel bătrân Priam*.»

Spune tu mai departe.

(*Ibid*.)

Hamlet evocă tirada dorită şi îşi spune părerea despre ea. Cu argumente precise, el se disociază de gustul „plebei"; nu se lasă influenţat de opinia publică şi îşi formulează propriile aprecieri, susţinute şi de convingerile unor specialişti: în deplină libertate, Hamlet îşi alege aliaţii şi sfidează unanimităţile. Se dovedeşte a fi un iniţiat în domeniu, un critic de teatru avizat. Piesa despre care vorbeşte i-a lăsat o impresie atât de puternică, încât îşi aminteşte perfect celebra tiradă, pe care o şi recită aidoma (comparaţia se impune încă o dată) unui expert în operă căruia îi place să fredoneze mereu aria preferată. Tirada are ca temă „asasinarea lui Priam", problematică extrem de atrăgătoare pentru el. „Crima", aceasta a fost obsesia lui de la bun început.

POLONIUS

Zău, domnia ta, că ai vorbit foarte bine, cu un accent bun şi cu măsură.

(*Ibid*.)

Curtean până în măduva oaselor, Polonius, un obişnuit al scenei, nu pierde ocazia de a-şi flata stăpânul cu argumente profesioniste. Îl laudă pentru „măsura" lui, pentru felul cumpătat în care şi-a controlat „elanul actoricesc". Şi face asta tocmai el, cel care, doar cu câteva minute înainte, ţinuse un sforăitor discurs publicitar. De altminteri, elogiul lui Polonius anunţă viitoarea intervenţie a lui Hamlet, care, la rândul lui, va pretinde „măsură" în interpretare.

PRIMUL ACTOR

«*Curând îl găseşte Lovind cu scurte mişcări în greci*; *străvechea spadă*, *Neurmându-i braţul*, *rămâne acolo unde-a căzut*, *De voinţa lui nu mai ascultă*: *cu forţă inegală*, *Pyrrhus*. *Se năpusteşte asupra lui Priam*; *turbat*, *izbeşte alături*; *însă părintele istovit cade chiar din suflul şi vuietul cumplitului paloş*. *Atunci Ilionul letargic Păru să simtă lovitura*, *vârful în flăcări*. *Se rostogoli în vale şi cumplita detunătură Ţintui auzul lui Pyrrhus*: *căci iată*! *paloşul lui*, *Care tocmai se apropia de creştetul ca laptele Al nobilului Priam*, *rămase înţepenit în aer*: *Precum un tiran*

într-o pictură, Pyrrhus stătu, Oprit între voință și faptă, Fără a mișca.

Dar, cum putem vedea ades înainte de furtună

O tăcere a cerului, norii stând pe loc.

Vântoasele tăcute și pământul dedesubt într-o liniște de moarte iar apoi brusc un tunet de spaimă

Țăndăruiește tot locul, tot așa după înghețul lui Pyrrhus înflăcărată răzbunarea l-a împins iar la treabă;

Și n-au căzut vreodată ciocanele Ciclopilor

Pe armura lui Marte făurită să fie nemuritoare

Cu mai puțină părere de rău decât se abate asupra lui Priam

Sângeratul paloș al lui Pyrrhus.

Afară, afară, tu, Soartă, desfrânato! Voi toți zeii.

Adunați laolaltă, luați-i puterea;

Frângeți spițele și obada roții ei.

Rostogoliți-i butucul din muntele ceresc

Până jos la demoni!»

POLONIUS E prea lung.

(*Ibid*)

Polonius nu mai are răbdare; el le reproșează actorilor lungimea textului (să ne amintim că același reproș folosit împotriva actorilor se regăsește în *Visul unei nopți de vară* și în finalul *Zadarnicelor chinuri ale dragostei*). Teama de lungimea excesivă a spectacolului nu este, așadar, de dată recentă și nu le aparține doar regizorilor contemporani (argument banal, auzit deseori la ieșirea dintr-o sală de teatru), ci, iată, o resimțea și Shakespeare. Când a montat *Hamlet*, Patrice Chereau a ironizat-o subtil, punându-l pe Polonius să-și exprime pe un ton ridicat obiecția și să pară astfel mai ridicol ca oricând în postura lui de critic dramatic ale cărui judecăți de valoare se reduc la o constatare dintre cele mai plate: „E prea lung".

HAMLET

O să-l ducem la bărbier la tuns, cu barba ta cu tot. Te rog spune mai departe: lui îi trebuie o farsă, ori vreo poveste deocheată, că altfel adoarme: spune mai departe: treci la Hecuba.

(*Ibid.*)

Hamlet nu crede în valoarea celor mai răsunătoare succese ale epocii, atât de gustate de către Polonius, mare amator de „farse" sau de „povești deocheate"; spectator elitist, el preferă tragedia și refuză să reducă teatrul la un simplu divertisment. Vrea să vadă pe scenă

dezlănţuirea patimilor omeneşti şi nu glumiţe ieftine, vrea să simtă intensitatea situaţiilor şi nu să se „deconecteze" precum Polonius, iubitor, cum zice prinţul, doar de „teatru culinar", ca să-l citäm pe Brecht.

PRIMUL ACTOR

«*Dar cine, Oh, cine a văzut-o pe regină sub glugă*

HAMLET

«*Regina sub glugă*?»

POLONIUS

E bine; «*regina sub glugă*» e bine. PRIMUL ACTOR

«*Alergând de colo colo desculţă, ameninţând flăcările cu lacrimile şuvoi; o cârpă pe capul Ce purtase până ieri coroană, iar drept veşmânt Pe trupul slab şi supt de-atâta rodire, O cuvertură smulsă în graba înfricoşată; Cine-ar fi văzut acestea, cu limbă veninoasă Ar fi acuzat Soarta de trădare: Iar dacă înşişi zeii ar fi privit-o pe ea în clipa* când *l-a văzut pe Pyrrhus cum batjocoreşte Mădularele soţului ei, zdrumicându-le cu sabia, Ţipătul care-a ţâşnit din ea deodat – dacă ceea ce este Muritor nu-i lasă nici pe zei de tot netulburaţi – Atunci ochii cerului arzând s-ar fi umplut de lapte şi zeii de milă.*»

POLONIUS

Uite, cum s-a schimbat la faţă şi i s-au umplut ochii de lacrimi. Te rog, nu spune mai mult.

(*Ibid*)

Polonius nu este atât de şocat ca Hamlet la auzul unor cuvinte din vocabularul familiar: el rămâne indiferent la abaterile de la „limbajul elevat" al cărui apărător, se înţelege de la sine, e prinţul. În schimb, Polonius pare sensibil la impactul periculos al „identificării" asupra actorului şi cere imediat ca acesta să-şi înceteze prestaţia, având în vedere riscurile pe care ea le comportă. Reacţia sa, acum deloc ridicolă, anunţă şi reflecţiile ulterioare ale lui Hamlet referitoare la „trăirea ficţiunii rolului" de către interpret. Prin acest dublu comentariu, textul insistă tocmai asupra efectului produs de identificarea cu rolul: teroare şi fascinaţie deopotrivă. Să nu uităm că acesta a fost unul dintre argumentele esenţiale invocate de teologii creştini în procesul intentat teatrului, teatru pe care Părinţii Bisericii îl făceau răspunzător de alterarea stării fizice şi mentale a actorilor: acestora li se umflă venele gâtului, ochii le ies din orbite, nu-şi mai pot controla gesturile şi par gata să-şi piardă în orice clipă minţile.

Înfăţişarea lor îngrozeşte, iar psihicul le este în permanenţă ameninţat. Temându-se să nu i se întâmple ceva rău Primului Actor, Polonius are şi el o dată deplină dreptate atunci când intervine îngrijorat şi totodată autoritar.

HAMLET

E bine: curând am să te rog să spui şi restul.

(*Ibid*.)

Hamlet acceptă cererea lui Polonius şi întrerupe „spectacolul", proiectând însă reluarea în cel mai scurt timp a scenei consacrate Hecubei: el ştie prea bine că teatrul e arta repetiţiei. Dar această nerăbdare şi această insistenţă de a continua nu sunt oare mărturia involuntară a faptului că textul recitat îl afectează în mod deosebit? Hamlet se recunoaşte în situaţia interpretată cu atâta patos, iar planul „cursei de şoareci" pare să se înfiripe deja în mintea lui. Pe de altă parte, avem aici şi o nouă dovadă a gustului său pentru viteză, căci spectacolul trebuie să se reia „curând". Hamlet zoreşte totul, nu are timp de pierdut. Hotărât lucru, omul acesta renumit pentru lentoarea sa şi pentru firea-i şovăielnică, indecisă, indecizie pe care şi-o reproşează el însuşi, s-a metamorfozat brusc sub influenţa miraculoasă a teatrului.

HAMLET

Dragă domnule, ai grijă ca actorii să aibă tot ce le trebuie! auzi, să fie trataţi cum se cuvine; fiindcă ei sunt cronica prescurtată, esenţială a timpului.

(*Ibid*.)

Primirea afectuoasă rezervată actorilor se justifică prin importanţa pe care prinţul o acordă teatrului ca artă. Dincolo de prietenia care îl leagă de actori, Hamlet ştie ce reprezintă teatrul şi o afirmă explicit. În definiţia pe care el i-o dă recunoaştem teoria lui Brook despre teatru ca „expresie concentrată a vieţii": teatrul e de aceeaşi natură cu realul, dar se deosebeşte de real prin gradul diferit de densitate. Sintetizând realul, el ne oferă un model condensat al acestuia, perfect lizibil. Teatrul e o lupă.

HAMLET

Mai bine să ai un epitaf prost după moarte, decât să te vorbească ei de rău în timpul vieţii.

(*Ibid*.)

Artă a surprinderii „clipei de viaţă", teatrul îşi exercită puterea

magică în decursul unei… „clipe de viaţă”. Spectacolul operează întotdeauna *în prezent*.

POLONIUS

Sire, am să-i tratez după meritul lor.

(*Ibid*.)

Polonius îi consideră pe actori ca pe nişte meşteri angajaţi pentru o lucrare, felul în care vor fi trataţi urmând să depindă

A…

exclusiv de calitatea muncii prestate. În acest sens, ministrul se deosebeşte fundamental de Hamlet, care cinsteşte teatrul şi pe slujitorii lui pentru valoarea lor intrinsecă, pe când Polonius plănuieşte să-i supună unui test în funcţie de rezultatele căruia îşi vor primi răsplata. Pentru prinţ, ei sunt reprezentanţii unei arte; pentru curtean, executanţii unui divertisment.

HAMLET

Doamne sfinte, omule, mult mai bine: dacă tratezi pe fiecare după meritul lui, ar mai scăpa cineva de bici? Tu tratează-i după propria ta onoare şi demnitate: cu cât este meritul lor mai mic, cu atât mai preţioasă îţi va fi generozitatea. Condu-i înăuntru.

(*Ibid*.)

Hamlet pretinde ca primirea actorilor să ţină seama de funcţia lor, ea este cea care trebuie preţuită înainte de toate, iar pentru asta nu e nevoie de niciun test: se cuvine ca actorii să fie respectaţi pentru ceea ce sunt şi ceea ce reprezintă. Mai mult decât atât, el îl invită pe Polonius să adopte acea pedagogie subtilă care constă în răsturnarea raportului direct dintre meritul imediat şi recompensă. Inversând raportul, Hamlet propune o adevărată strategie educativă, graţie căreia atât susţinătorii teatrului, cât şi creatorii de teatru vor ieşi îmbogăţiţi sufleteşte.

POLONIUS

Veniţi, domnilor.

HAMLET

Urmaţi-l, prieteni: mâine vom asculta o piesă.

(*Ibiel*)

Hamlet se grăbeşte să-şi pună în aplicare planul. Şi-a dat încuviinţarea, iar reprezentaţia va avea loc neîntârziat. De altfel, această grabă, să nu uităm, caracterizează modul în care se montau în general spectacolele epocii, modeste din punct de vedere al

scenografiei şi limitate mai ales la accesoriile vestimentare. În plus, repertoriul era fixat dinainte, aşa că trupa îl cunoştea la perfecţie. Nu se simţea nevoia niciunei pregătiri speciale. Rapiditatea – regimul teatrului elizabetan.

HAMLET

(*Primului Actor*) Auzi, bătrâne prieten? Poţi juca «Moartea lui Gonzago»?

PRIMUL ACTOR.

Da, sire.

HAMLET

Mâine seară asta veţi prezenta. Ai putea, la nevoie, să-nveţi un monolog de vreo duzină, până-n şaisprezece versuri pe care vreau să le scriu şi să le introduc? Sau nu?

(*Ibiel*)

Hamlet sesizează în „Asasinarea lui Gonzago" o asemănare flagrantă cu propria-i situaţie, dar ţine să o accentueze printr-un mic adaos. Pentru ca spectacolul să-şi atingă scopul, el trebuie dirijat în mod cât se poate de explicit spre ţinta vizată. Prinţul intenţionează, aşadar, să sublinieze similitudinea cu întâmplările de la Elsinore prin intermediul „duzinii de versuri". De remarcat că Primul Actor nu formulează nicio obiecţie cu privire la această inserţie şi că, perfect antrenat, se declară capabil să înveţe pe de rost şi să joace textul scris special pentru această ocazie. Un spectacol în care i-am vedea pe Hamlet compunând „duzina de versuri" şi pe actor memorându-le nu ar fi deloc lipsit de interes, căci i-ar permite regizorului să evidenţieze capacitatea de adaptare a teatrului la exigenţele imediate, în cazul de faţă transformarea lui într-un instrument al demascării, al cărui efect fulgerător îl vom constata pe dată. Reprezentaţia de la castel va fi, prin urmare, o adaptare conjuncturală a „Asasinării lui Gonzago".

HAMLET

Bine atunci, Domnul cu tine!

Am rămas singur.

O! ce sclav ticălos şi josnic sunt eu:

Nu e monstruos că acest actor într-o poveste, o patimă doar visată.

Şi-a pus tot sufletul în propria plăsmuire, încât răscolirile ei l-au făcut să pălească, I-au adus lacrimi în ochi, i-au dat un aer de rătăcire, I-au frânt glasul, manifestare urmând pe deplin Formele plăsmuirii

sale? Şi toate pentru nimic! Pentru Hecuba!

Ce-nseamnă Hecuba pentru el şi el pentru Hecuba
Ca s-o plângă? Oare ce ar face el
Să aibă motivul şi pintenul durerii
Aşa cum am eu? Ar îneca scena de lacrimi.
Ar spinteca auzul mulţimii cu o tiradă îngrozitoare;
L-ar scoate din minţi pe vinovat, l-ar înspăimânta pe nevinovat.
L-ar tulbura pe neştiutor, ar uni cu totul Simţurile ochiului şi urechii
A
Însă eu.
Nemernic şi ceţos la minte, stofă proastă, casc gura, Dus cu capul în nori, străin de pricina mea şi nu scot o vorbă.

(*Ibid*.)

„Să-ţi pui tot sufletul în propria plăsmuire", adică să exprimi emoţional ceea ce gândeşti, iată o performanţă de invidiat, spune Hamlet. Căci această aptitudine îi permite actorului să încarneze perfect un personaj imaginar şi trăirile lui, fapt confirmat de manifestări fizice cât se poate de veridice. Dar dacă ar fi vorba de un personaj real? Hamlet devine brusc suspicios faţă de o ficţiune care, comparată cu realitatea lui „biografică", e „o nimica toată". Prinţul stabileşte aici o ierarhie neaşteptată a valorilor, în care arta se dovedeşte a fi inferioară vieţii: arta se construieşte pornind de la un „nimic". Bizară afirmaţie, venită din partea unui spectator odinioară atât de îndrăgostit de teatru! Violenţa contestării lui de acum nu se justifică decât prin conştiinţa gravităţii propriei sale situaţii. Hamlet cel de astăzi nu mai seamănă cu Hamlet cel de altă dată. Dar, ciudată răsturnare, dacă un actor s-ar afla în centrul unei drame cum este cea a prinţului, oare n-ar „juca"-o la fel? N-ar gesticula enorm, nu s-ar zbuciuma peste măsură, n-ar plânge în hohote, nu şi-ar urla tiradele? Presupunerile prinţului omagiază, în mod surprinzător, acel joc „supraexpresiv" pe care îl va critica mai târziu, atunci când le va da sfaturi actorilor. Şi totuşi, nu cumva excesul, atât de detestat în fond, e cel ce apropie teatrul de viaţă în împrejurări extreme?

Hamlet se revoltă împotriva neputinţei sale vădite de a-şi exterioriza frământările, în timp ce un actor, pus în aceeaşi situaţie ca a lui, s-ar pricepe de minune să o facă mimându-le, adică apelând la simptomele vizibile ale acestora: bizară constatare! în viaţa reală,

prinţul a şi trecut la fapte: a luat în propriile-i mâini „ancheta” şi se pregăteşte să instaleze dispozitivul care îi va permite să-l demaşte pe presupusul asasin al tatălui său. Pentru că nu mai vrea să se complacă în postura (total ineficientă) a melancolicului, el ar dori să-şi însuşească vocabularul expresiilor fizice ale actorilor (adică acele manifestări exagerate, patetice, a căror folosire o va condamna, totuşi, câteva clipe mai târziu). Contradicţia în miezul căreia se află acum este evidentă şi sfâşietoare: Hamlet invidiază resursele retorice abuzive ale actorului şi, în acelaşi timp, le dispreţuieşte. Ambiguitatea acestei relaţii lasă să se întrevadă ambiguitatea raporturilor pe care Shakespeare însuşi le va avea cu teatrul. Asemănarea este flagrantă.

HAMLET

La treabă, mintea mea! Am auzit că vinovaţii, văzând o piesă, Au fost atât de loviţi în suflet Prin arta scenei, încât pe loc şi-au mărturisit faptele rele; Crima, chiar dacă nu are limbă, va vorbi Printr-un mijloc magic, voi face pe actori să joace în faţa unchiului ceva foarte asemănător cu uciderea tatălui meu: am să-i urmăresc mina; îl voi împinge la limită: dacă păleşte, Atunci ştiu ce am de făcut. […]

Piesa e instrumentul prin care Voi prinde-n laţ conştiinţa regelui.

(*Ibid*.)

lt7

Hamlet simte că teatrul l-a înviorat, i-a dat un nou impuls, a trezit în melancolicul de până atunci o energie proaspătă, a făcut din el un om de acţiune. „La treabă, mintea mea”. Prinţul îşi construieşte strategia pe baza unei informaţii: auzise că, uneori, „vinovaţii” se trădaseră văzându-şi nelegiuirea „jucată” pe o scenă… El ştie însă că, pentru ca teatrul să poată scoate adevărul la lumină, trebuie să existe o reală vinovăţie prealabilă. Când situaţia „de viaţă” şi situaţia „teatrală” coincid, teatrul operează cu o eficienţă maximă. Numai aşa va putea şi el să avanseze pe „un teren mai solid”. Şi să treacă la fapte. Supunându-se acestui test revelator, Hamlet vrea să scape de îndoielile lui chinuitoare suscitate de afirmaţiile fantomei. „Piesa e instrumentul prin care voi prinde-n laţ conştiinţa regelui”, declară el, convins că a găsit soluţia ideală de a-i pune deopotrivă la încercare şi pe Claudius şi pe duhul tatălui său. Teatrul se plasează aici între *realitatea* uzurpării puterii unui rege defunct şi *fantasticul* apariţiei fantomei lui răzbunătoare. Experimentul lui Hamlet va fi scânteia care va asigura

contactul celor două lumi fundamental opuse.

HAMLET

[…] măsură în toate.

(Actul HI, Scena 2)

Ce este măsura? Acordul dintre cuget şi simţire. Această exigenţă, deja invocată de către Polonius – şi destul de răspândită, după cum se vede! – poate fi nesocotită fie din pricina exceselor expresive dezaprobate de prinţ, fie din pricina identificării abuzive cu rolul. Măsura este acel echilibru obţinut între cunoaşterea perfectă a codurilor de joc şi prezenţa afectelor. Este reunirea unei tehnici precise cu un om din carne şi oase şi cu trăirile lui, un „cuplu" a cărui armonie n-ar trebui să o tulbure nimeni şi nimic!

HAMLET

Rostiţi-vă replicile, vă rog, aşa cum le-am spus eu, uşor, de pe limbă: dacă le spuneţi în gura mare, cum fac mulţi dintre actori, mai bine-aduc toboşarul orăşenesc să-mi zică versurile.

(*Ibid*.)

Tirada „spusă" de Hamlet să fie oare „duzina de versuri" pe care tocmai le-a compus şi pe care le-a citit actorilor ca un veritabil poet-regizor? Totul ne lasă să credem că ipoteza este corectă, căci prinţul procedează deseori în acest fel: joacă el însuşi un scurt fragment şi apoi îi invită pe actori să-l imite. Hamlet insistă asupra raportului subtil, de finețe chiar, pe care teatrul trebuie să-l întreţină cu limba (acelaşi lucru îl face şi Jean-Luc Godard când afirmă că „nu îi place teatrul pentru că actorii vorbesc prea tare"). Cuvintele trebuie rostite inteligibil şi nicidecum răcnite, adică reduse la un simplu bombardament sonor menit să atragă mulţimile. Actorul nu este un saltimbanc a cărui voce tunătoare îl ajută să-i strângă în jurul lui pe spectatorii din bâlciuri!

Nici nu seceraţi prea mult cu mâinile prin aer, ci puneţi măsură în toate: fiindcă în torentul, în furtuna, ca să zic aşa, în vârtejul pasiunii, voi trebuie să atingeţi, să creaţi acea măsură care să susţină întreaga desfăşurare.

(*Ibid*.)

Hamlet se revendică de la o estetică a continuităţii, a fluenţei, bazată pe „măsură". Abuzul de teatralitate depreciază o emoţie excesiv simulată, îi întrerupe curgerea firească: jucând astfel, actorul „seceră cu mâinile prin aer", iar gestul lui retează brutal şi cursivitatea frazei şi

pe aceea a sentimentului. Hamlet se afirmă aici ca un adept convins al organicităţii, al cărei prim simptom este, cum spunea Barthes, acea „alunecare lină", acea fluiditate a discursului (erijată în valoare de referinţă) pe care stilul melodramatic, emfatic şi strident al interpretării o ameninţă necontenit.

Oh, îmi răneşte spiritul să aud câte un individ solid, păros, cum face bucăţi sentimentele, zdrenţe le face, spărgând timpanele celor de la parter şi care de obicei nici nu ştiu altceva decât pantomimă, fără explicaţii, fără zgomot.

(*Ibid*.)

A sfâşia în bucăţi, a face zdrenţe, a sparge urechile – iată lexicul care califică un teatru detestat de Hamlet, un teatru al rupturii şi nu al continuităţii.

Ca frecventator asiduu al teatrului, Hamlet se disociază din nou de „spectatorii de la parter": aşa cum mai înainte ironizase gusturile vulgare ale lui Polonius, tot astfel el dezaprobă acum înclinaţia populară (mai ales cea a ţopârlanilor de la galerie) pentru „teatrul brut", înclinaţie căreia atâţia actori ţin să-i dea satisfacţie. Nu, în teatru prinţul nu caută amuzamentul, ci plenitudinea sufletească, acea plenitudine rănită ori de câte ori actorii se dedau la excese, contrariind „curgerea" organică, firească, a lucrurilor. Spectatorul Hamlet ia apărarea „teatrului de artă" şi se revoltă împotriva „teatrului de divertisment", ca şi împotriva „pantomimelor de neînţeles" (o altă formulare „defăimătoare") aidoma celei pe care o va juca trupa ambulantă în faţa Curţii regale şi care va rămâne, exact cum prevăzuse prinţul, fără efectul scontat. („Pantomima" ca atare nu va fi înţeleasă, dar nu şi spectacolul ce-i va urma, când actorii se vor adresa publicului prin cuvinte, cuvinte însoţite, pe deasupra, şi de un discurs de circumstanţă.)

Nu fiţi nici molâi.

(*Ibid*.)

Hamlet dezavuează în egală măsură jocul „minimalist", intim şi exagerat de reţinut, de potolit, de „moale". Dacă trebuie într-adevăr respectată „moderaţia naturală" a omului, dacă trebuie evitat tot ceea ce este forţat, nefiresc, pentru a nu cădea în „teatralism", atunci nu trebuie depăşită măsura nici în sens invers. Jocul pretinde teatralitate (moderată) şi organicitate (deplină). E vorba, aşadar, de păstrarea unui echilibru bine temperat între reţinere şi expresivitate, obiectiv pe

care susţinătorii „teatrului de artă" au reuşit uneori să-l realizeze. În acest fericit caz, actorul, fără să-şi renege arta şi fără să deformeze realitatea, se va plasa între ele şi astfel va izbuti să ajungă la o plenitudine unică, exemplară… Jocul lui, ca la Stanislavski sau Strehler, va fi expresia unei naturi umane ameliorate, a unui bun-simţ natural.

Potriviţi acţiunea la cuvânt şi cuvântul la acţiune.

(*Ibid*.)

Recomandarea lui Hamlet vizează echilibrarea celor două elemente de sprijin ale actorului, gestul şi cuvântul, fiecare dintre ele trebuind să-l poată suplini ori prelungi pe celălalt, în scopul obţinerii unei expresii armonioase în care mişcarea corpului să fie pe potriva gândului, tot aşa cum cuvântul i se va potrivi întru totul gestului. Lipsa de armonie îi repugnă aristotelicului prinţ.

Fiindcă tot ce este exagerat se îndepărtează de la scopul jocului, care este, de la începuturi şi acum, să ţină, cum s-ar spune, o oglindă în faţa naturii; să arate virtuţii chipul său, dispreţului imaginea sa, iar timpului şi materiei epocii – forma şi accentele proprii.

(*Ibid*.)

Scena, în ansamblul ei, reflectă realitatea privind-o ca printr-o lupă; ea ne oferă, aşadar, imaginea mărită a acestei realităţi, în vreme ce actorul, individualitate distinctă, trebuie să ne ofere expresia „organică", firească, a unui corp. În felul acesta, el va evita tentaţia unui exces contrar naturii şi va putea restitui atât „forma" – dimensiune mimetică a jocului –, cât şi „accentele proprii" ei – dimensiune simbolică. Este pentru prima dată în istoria teatrului când actorilor li se propune un program atât de complex şi de o atât de surprinzătoare actualitate.

Dacă asta se exagerează, ori se reprezintă slab, poate să-i facă pe nepricepuţi să râdă, dar cunoscătorii se vor întrista; opinia critică a unuia dintre aceştia ar trebui să cântărească pentru voi mai mult decât tot restul din teatru.

(*Ibid*.)

Revin aici criticile la adresa publicului „ignorant" care aplaudă excesele, spre deosebire de „cunoscători", pe care jocul nefiresc îi supără. Hamlet insistă asupra faptului că teatrul nu îşi împlineşte menirea decât în relaţie cu publicul, că are nevoie de el, dar că asta nu înseamnă, cum spunea şi Grotowski, să accepte să se „prostitueze" pentru a-i fi pe plac cu orice preţ. Şi, din nou, la fel ca Grotowski,

Hamlet îşi exprimă preţuirea faţă de publicul elitist, singurul capabil, prin judecăţile lui de valoare, să salveze teatrul ca artă. Prinţul acuză tentaţia populistă căreia actorii îi pot ceda cu uşurinţă, e drept că şi din motive de ordin economic. El nu are încredere în aprecierile „publicului brut", în opiniile „maselor", preferându-le pertinenţa unei priviri individuale, exemplare, apte să evalueze adevărata valoare a teatrului. Privirea lui Hamlet.

Oh, există actori pe care i-am văzut jucând – şi-am auzit pe alţii lăudându-i, ba înălţându-i în slavă – actori care, să nu mă exprim profan, nu aveau nici accent de creştin, nici umblet fie de creştin, fie de păgân, sau chiar de om, în aşa fel ţopăiau şi răgeau, încât m-am gândit că nişte calfe ale naturii i-au făcut pe oamenii ăştia şi i-au ratat, atât de înfiorător imitau umanitatea.

(*Ibid*.)

Continuând să sfideze opinia publică, gustul majoritar, Hamlet îi critică acum pe acei actori atât de admiraţi, atât de „ridicaţi în slavă" de către o mulţime entuziasmată, dar care nu sunt în fond decât nişte „rataţi" demni de dispreţ. Tot ceea ce ţine de afişarea ostentativă a propriei persoane îi displace profund, deoarece această „expunere de sine" contrazice funcţia mimetică a actorului, sfătuit încă o dată să evite orice abatere de la natural, de la firesc. Căci primul criteriu de evaluare a jocului actoricesc este acela al veridicităţii: dacă nu ai „nici umblet fie de creştin, fie de păgân, sau chiar de om", atunci ai stricat totul. Orice derogare de la principiul „veridicului" distruge organicitatea şi pare rezultatul unui accident, al unei devieri, al unei siluiri a naturii. Or, asta conduce la monstruos şi la… fals, cei doi adversari privilegiaţi ai esteticii hamletiene. Duşman al artificiului, prinţul vorbeşte aproape ca un precursor al lui Stanislavski! Amândoi au aceleaşi exigenţe şi acelaşi orizont de aşteptare, pe amândoi îi apropie acelaşi ideal, numai că, în timp ce Hamlet nu face decât să-l indice, maestrul rus îşi propune şi reuşeşte să găsească mijloacele concrete de a-l realiza scenic.

Lăsaţi-vă conduşi de propriul discernământ.

(*Ibid*.)

Hamlet are, totuşi, o viziune plină de noblеţe asupra actorilor, căci, pentru a se conforma exigenţelor formulate de el, aceştia nu trebuie să urmeze neapărat indicaţiile regizorilor ori recomandările manualelor: e de ajuns ca, pe fondul unei împliniri lăuntrice, să se

încreadă în propriile lor opţiuni instinctive. Hamlet îi responsabilizează astfel pe actori şi, refractar oricărei forme de autoritate excesivă a regizorului, le cere să se implice efectiv în realizarea spectacolului prin decizii personale. Tot astfel gândea şi Klaus Mikael Grüber, iar arta lui de regizor consta, aşa cum preconiza Hamlet, în a cultiva acea libertate care le permite actorilor să acţioneze pe baza propriului „discernământ". Actorul nu trebuie *să se supună*, ci *să se implice*. Exact asta le cerea şi Hamlet actorilor: să fie creatori, să nu se ferească de răspundere pretextând că respectă normele moştenite şi lista prescripţiilor inventariate de-a lungul timpului. Fiindcă actorul nu poate ajunge la desăvârşire decât dacă îşi păstrează acea marjă de libertate care îi îngăduie să-şi facă propriile alegeri. Precursor al marilor regizori ostili oricărui abuz de putere, Hamlet nu reclamă un actor docil, ci unul implicat şi, ca atare, responsabil.

Cei care joacă rolul bufonilor să nu spună mai mult decât scrie în textul lor: căci sunt unii care se pun singuri pe râs şi-i antrenează pe spectatorii seci la cap să râdă şi ei, chiar dacă între timp se cuvine urmărită o chestiune semnificativă în piesă: asta e foarte rău, a recurge la asta dovedeşte o ambiţie absolut reprobabilă din partea unui bufon.

(*Ibid*.)

Hamlet este la fel de exigent ca un Beckett sau ca un Ionesco atunci când se revoltă, *avant la lettre*, contra nerespectării textului, contra oricărei devieri sau deformări menite să smulgă aplauzele „plebei", inamicul numărul unu al spectatorului „elitist". Prinţul detestă improvizaţia la nivelul textului pentru că ea îi trădează motivaţiile fundamentale şi se îndepărtează de spiritul profund al acestuia. El condamnă orice seducţie ostentativă, orice adresare directă, toate acele trucuri grosolane la care unii actori recurg pentru a-şi asigura un succes imediat, obţinut cu concursul acestui respingător şi obtuz public „brut". Ascultându-i însă mai atent vorbele, n-am putea oare deduce din ele şi altceva, bunăoară copleşitorul sentiment de singurătate pe care prinţul îl are uneori când se duce la teatru? Pierdut în mulţimea pestriţă şi gălăgioasă care îl înconjoară şi care aşteaptă de la spectacol cu totul altceva decât ceea ce îi place lui, se simte izolat, străin de restul oamenilor, deşi reprezentaţia este liantul care i-a reunit pe toţi acolo. Oricum, chiar dacă are îndoieli în privinţa publicului sau a calităţii spectacolului, în schimb, de *teatru* nu se îndoieşte niciodată. îi deplânge rătăcirile, dar nu îi contestă esenţa,

deşi se teme că şi ea poate fi oricând trădată, pervertită. Doar câţiva spectatori avizaţi, printre care se numără şi el, sunt capabili să o aprecieze aşa cum se cuvine şi să o apere. Hamlet iubeşte teatrul pentru că îl obsedează *idealul de teatru*. Nu se mulţumeşte cu realizările lui concrete, punctuale, cu „starea" lui de fapt (indiferent că e vorba de spectacolele pe care le frecventează ori de acel public care îi trezeşte o adevărată repulsie); prinţul vrea mai mult, pretinde mai mult, are aşteptări mai mari şi de aceea se lasă legănat de visul unui teatru *aşa cum îl înţelege el şi aşa cum şi l-ar dori el*. Hamlet pleacă de la o situaţie concretă, pe care vrea să o îmbunătăţească, şi se hrăneşte cu o speranţă, cu o proiecţie ideală ai cărei termeni îi formulează genial. El are stofa unui gânditor şi totodată a unui reformator al teatrului. Dar, spre deosebire de Craig, care propovăduia *ura faţă de esenţa teatrului*, Hamlet se raliază celor ce *urăsc starea reală a teatrului*, situaţia lui în epocă. El crede că teatrul posedă resursele necesare pentru a se ameliora din interior şi acesta este motivul pentru care le dă atâtea sfaturi actorilor. Totul depinde de ei. Dacă le vor urma, nimic nu e încă pierdut.

Spune actorilor să se grăbească.

(*Ibid*.)

După expunerea acestui „organon" al teatrului, prinţul revine la treburile curente şi îşi regăseşte ritmul în care intrase odată cu sosirea actorilor ambulanţi. Aidoma unui maestru de ceremonii, e cuprins de frenezia pregătirilor în vederea reprezentaţiei pe care o va da trupa. După excepţionalul preambul teoretic, acum trebuie să treacă fără întârziere la pregătirile practice. Hamlet nu este numai un teoretician al teatrului, ci şi un regizor zorit, care se grăbeşte să-şi pună în scenă spectacolul.

Astă-seară în faţa regelui se va juca o piesă;

Una dintre scene se apropie de circumstanţele

Despre care ţi-am vorbit, privind moartea tatălui meu: Eu te rog, când urmăreşti desfăşurarea acelui act, Tu, cu toată concentrarea spiritului, Observă-l pe unchiul meu: …

Urmăreşte-l cu toată atenţia; Nici eu nu-mi voi dezlipi ochii de pe faţa lui; Şi dup-aceea îi judecăm înfăţişarea Comparându-ne impresiile.

(*Ibid*.)

Hamlet îl face pe Horatio părtaş la planul pe care îl urzise şi îl

roagă să fie atent la reacţiile ipoteticului vinovat, Claudius. Pentru a relua o frumoasă distincţie filosofică dragă lui Levinas, să remarcăm că, atunci când îşi invită prietenul să-l supravegheze pe rege „cu toată concentrarea spiritului", nu îi cere doar să „privească", ci şi să „vadă", cu tot ceea ce actul de *a vedea* comportă ca profunzime şi complexitate. Dar cum nici asta nu i se pare de ajuns, cum nu se încrede total nici în privirea lui Horatio şi nici în propriile-i priviri aţintite asupra presupusului făptaş al crimei, Hamlet prevede, întocmai ca într-o anchetă poliţienească, şi coroborarea impresiilor lui cu cele ale credinciosului său prieten. Adevărul va ieşi la iveală în urma acestei confruntări.

HAMLET

Domnul meu, zici că odată ai jucat teatru, la universitate?

POLONIUS

Am jucat, sire, şi eram apreciat ca un bun actor.

HAMLET

Ce rol ai avut?

POLONIUS

L-am jucat pe Julius Caesar; am fost ucis la Capitoliu; Brutus m-a omorât.

(*Ibid*.)

Aşadar, se făcea teatru la universitatea unde studiase Polonius (ca, mai târziu, Hamlet la Wittenberg). Existase, prin urmare, o perioadă de ucenicie, de însuşire a unor practici curente la nivelul teatrului de amatori, ceea ce ne trimite de îndată cu gândul la reprezentaţiile iezuiţilor. După cum am mai spus, asasinarea lui Polonius-actorul e o prevestire a viitoarei sale asasinări (reale) în apartamentele regale: rolul lui Brutus îl va juca de astă dată Hamlet. Brutus şi Hamlet, doi bărbaţi de o înaltă moralitate, care sfârşesc prin a ucide…

HAMLET

Du-te să te pregăteşti.

[…]

Spune actorilor să se grăbească.

[]

— Actorii sunt gata?

(*Ibid*.)

Nu se mai vorbeşte decât despre pregătirile pentru spectacol.

Lucru normal în teatru: o reprezentaţie este precedată întotdeauna de o fierbere şi de o agitaţie ieşite din comun. Hamlet ştie asta şi accelerează şi mai mult ritmul: actorii trebuie să fie conştienţi de urgenţa şi de necesitatea spectacolului căruia îi vor consacra toate eforturile lor. Pentru a înţelege această extremă surescitare, e suficient să o vedem pe Ariane Mnouchkine în necontenita ei mişcare de du-te-vino între actorii care fac ultimele pregătiri şi publicul care soseşte: ambelor „tabere" ea le inculcă astfel sentimentul „evenimentului" teatral, eveniment care e departe de a fi calm sau neutru. Avem de-a face cu o „punere în situaţie" indispensabilă şi benefică.

ROSENCRANTZ

Da, sire; sunt la dispoziţia ta.

(*Ibid*.)

Atestare a servituţii actorilor în raport cu „stăpânul" pentru care joacă, dar şi referire la prealabilul unei pregătiri impecabile, pusă la punct în toate detaliile ei. Actorii sunt „pregătiţi", gata să intre în scenă, exigenţă pe care, în finalul piesei, Hamlet o va erija în condiţie a omului ce trebuie să-şi înfrunte destinul. Ceea ce contează este „să fii pregătit", va spune el. Actorii sunt pregătiţi. Pentru spectacol…

HAMLET

(*Lui Horatio*.) Găseşte-ţi un loc.

(*Ibid*.)

REGINA

Vino încoace, iubite Hamlet, stai lângă mine.

HAMLET

Nu, dragă mamă, uite-aici un magnet mai puternic.

(*Ibid*.)

Horatio trebuie să îşi aleagă un loc strategic, căci Hamlet i-a rezervat un rol deosebit în dispozitivul de supraveghere pe care l-a conceput. La teatru, locul implică nu numai vizibilitatea, ci şi distanţa faţă de scenă şi vecinătatea spectatorilor. Toţi aceşti factori contribuie la plăcerea sau la neplăcerea cu care va fi urmărită reprezentaţia. Spectatorul nu este un cititor închis între cei patru pereţi ai camerei sale, el se află aici printre alţi spectatori… iar asta îl afectează într-un fel sau altul. De câte ori nu pomenise Hamlet de iritarea pe care i-o produceau reacţiile zgomotoase ale „gloatei" din jurul lui, care deranjau reprezentaţia şi îi tulburau percepţia! Desigur, la Curtea

Danemarcei situaţia este diferită, publicul e omogen – un parter de capete încoronate –, dar Hamlet nu ignoră importanţa amplasamentului. Aşa că îl sfătuieşte pe Horatio să fie atent la locul pe care îl va ocupa, căci de poziţia lui va depinde succesul misiunii de supraveghere ce-i fusese încredinţată. Vizibilitatea trebuie să fie perfectă.

HAMLET

Iată-i că vin la spectacol. Să mă fac că n-am nicio treabă.

(*Ibid*.)

Veritabilă *mise en abyme*: Hamlet însuşi îşi impune un rol, pe care îl va „juca" într-un context teatral. Acest act deliberat nu face decât să confirme stăpânirea de sine a prinţului, care decide să „adopte o mască", să apară sub o înfăţişare înşelătoare. Jocul nu traduce, de data aceasta, o vocaţie actoricească, el este doar un şiretlic de politician.

[Se *interpretează pantomima*.]

OPHELIA

Ce semnificaţie are asta, domnul meu?

Confirmare a opiniei anterioare a lui Hamlet despre „pantomimele de neînţeles". Prinţul se abţine de la orice explicaţie, avansează doar supoziţii: „o fi vreo faptă nelegiuită" (*Ibid*.), spune el. Ophelia crede că pantomima reprezintă „ideea piesei" (*Ibid*). Cu o remarcabilă dezinvoltură, prinţul amână interpretarea: „O să ne lămurească găliganul ăsta" (*Ibid*.). Presupuneri, incertitudini, perplexitate – iată ce generează pantomima. Efectul ei este nul.

[*Intră Prologul*.]

HAMLET

[…] actorii nu ştiu să ţină secret, ei spun tot.

OPHELIA

O să ne spună înţelesul celor arătate?

HAMLET

Da, sau al oricărui lucru pe care i-l arăţi tu lui: nu te ruşina să-i arăţi şi el n-o să se ruşineze să-ţi spună pe şleau ce înseamnă.

OPHELIA

Eşti obraznic, eşti obraznic: eu mă uit la spectacol.

Fraza lui Hamlet rămâne enigmatică. Specificul teatrului să fie oare acela de a divulga secrete şi, implicit, de a le anula astfel efectul? E cumva teatrul prea „limbut", iar actorii suferă şi ei de aceeaşi

meteahnă? Sau e o replică cu dublu înţeles? Ophelia aparţine categoriei spectatorilor incapabili să sesizeze un sens, aşteptând ca acesta să le fie dezvăluit fie în programul de sală, fie printr-o declaraţie de intenţii. Beckett mărturisea că nu e în stare să formuleze „sensul" pieselor lui – *honni soit qui mal y pense* („să vă fie ruşine dacă vă gândiţi la ceva urât!") – căci acesta îi scapă, aşa că e obligaţia fiecărui spectator să îl caute şi să îl descopere. Hamlet vorbeşte apoi despre relaţia dintre faptul de „a arăta" şi aptitudinea de „a interpreta"; de fiecare dată trebuie depăşit un prag, transgresată o interdicţie: „Nu te ruşina să-i arăţi şi el n-o să se ruşineze să-ţi spună pe şleau ce înseamnă".

Replica indignată a Opheliei presupune că, din punctul ei de vedere, Hamlet a deplasat discuţia despre teatru înspre sex, dar, dacă e aşa, ce noimă ar putea să aibă aluziile licenţioase ale prinţului?

Exasperată de tachinările lui Hamlet, care o „agresează" fără să o ajute să înţeleagă ceva, Ophelia revine la text. Vrea să-l asculte… Poate că asta urmărea şi prinţul.

PROLOGUL *Pentru noi şi tragedia noastră* cu *plecăciune cerem înţelegerea voastră şi vă rugăm răbdători să ne ascultaţi*.

HAMLET

Ce-i ăsta, prolog, sau o inscripţie pe inel?

OPHELIA

E scurt, domnul meu.

HAMLET

Ca şi iubirea femeii.

(*Ibid*.)

O altă frază obscură a lui Hamlet. Un „semn" al nebuniei simulate pe care s-a hotărât să o joace în faţa Opheliei? Educată să aprecieze concizia, aşa cum o învăţase Polonius – nu se plângea el că „piesa e prea lungă"? –, Ophelia salută scurtimea prologului, pe care Hamlet, ironic, o aseamănă cu aceea a „iubirii femeii". Contaminare metaforică frecventă la Shakespeare. Urmează spectacolul propriu-zis, unde realul va fi dublat graţie unui „rege de comedie" şi unei „regine de comedie".

HAMLET

Doamnă, v-a plăcut piesa?

REGINA

Mi se pare că doamna jură prea mult.

Dar unde sunt versurile adăugate de Hamlet? Să fie tocmai cele

care o irită pe Regina-mamă din pricina excesivelor jurăminte de credinţă pe care le rosteşte „regina de comedie”? Mister rămas nedezlegat.

REGELE

Ştii subiectul? Nu e nimic ofensator în conţinut?

HAMLET

Nu, nu! Ei fac totul în joacă, otrăvesc în joacă; nu e nimic ofensator pe lume, în asta.

(*Ibid*.)

Neliniştea regelui atestă existenţa unei cenzuri care, ca toate cenzurile, presupune cunoaşterea prealabilă a piesei şi verificarea ei în scopul depistării şi eliminării din text a oricărei aluzii subversive la adresa autorităţii şi a oricărei ofense ce ar putea leza puterea în exerciţiu. Hamlet infirmă o atare eventualitate şi, în răspunsul pe care i-l dă regelui, virtual „cenzor”, îl asigură pe acesta că nu e vorba decât de o „joacă” inofensivă: dimensiunea ludică garantează absenţa oricărei primejdii „ideologice”. Numai că, dezincriminând astfel piesa, el revelează esenţa însăşi a „capcanei”: da, e o joacă, dar una cu ajutorul căreia va încerca să încolţească „conştiinţa regelui”. Hamlet insistă, perfid, asupra asemănării dintre el şi Claudius: deoarece amândoi au „cugetul împăcat”, pot sta liniştiţi, căci sunt la adăpost de orice incidenţă neplăcută a spectacolului. Nonşalant, el emite păreri şi asupra „întâmplării” din piesă: „o capodoperă de ticăloşie, dar ce-are a face?” (*Ibid*.). Prinţul condiţionează, explică, nu minte când spune ce spune, dar toată această „regie” este, de fapt, o „capodoperă” de dezinformare şi de manipulare.

OPHELIA

Eşti un cor foarte bun, domnul meu.

HAMLET

Pot să traduc chiar între tine şi iubirea ta, dacă văd păpuşile jucând.

(*Ibid*.)

Expertă în materie de teatru, Ophelia asimilează comentariile lui Hamlet bine cunoscutelor intervenţii ale corului din tragediile antice. Iată-l, aşadar, pe prinţ redus la rolul de simplu comentator. Replica sa este însă derutantă, greu de înţeles. Un alt vicleşug al celui ce simulează nebunia? O altă probă de „actorie”?

HAMLET

Începi odată, ucigaşule; lasă naibii nenorocitele de grimase şi treci la treabă.

În nerăbdarea lui de a-şi surprinde „ţinta" printr-un atac fulgerător, Hamlet nu se mai poate stăpâni şi intervine, zorindu-l pe interpret (el profită însă şi de acest prilej pentru a condamna, motiv recurent, excesele de expresie). După ce Lucianus intră în scenă şi după ce îşi recită monologul, Hamlet îi povesteşte totuşi Opheliei despre ce este vorba în piesă… de astă dată fără aluzii, fără vorbe în doi peri, ci cât se poate de limpede. Oare de ce? Fără îndoială pentru că simte nevoia de a da glas unei obsesii, păstrate până atunci doar în gând, de a o relua cu voce tare, aşa cum un împătimit al muzicii de operă nu se poate abţine să fredoneze o arie familiară care nu-i dă pace… Prinţul repetă pentru Ophelia, dar şi pentru el, conţinutul deja ştiut al „istoriei" de pe scenă.

OPHELIA

Regele se ridică.

HAMLET

Ce! Speriat de o împuşcătură cu gloanţe oarbe?

(*Ibid*.)

În ciuda faptului că aştepta de la acest spectacol confirmarea clară a crimei comise de Claudius, Hamlet pare că nu se poate împiedica să devalueze teatrul ca artă şi să-l compare cu o „*false fire*" (împuşcătură cu gloanţe oarbe), raliindu-se astfel teoriilor curente care îl desconsiderau, socotindu-l o practică iluzorie, bazată pe ficţiuni, pe acel „nimic" care este „Hecuba". Să nu ne lăsăm păcăliţi… Simplitatea instrumentului folosit aici – teatrul – nu face decât să sublinieze amploarea vinovăţiei regelui. Şi cine a dat la iveală această vinovăţie? Păi, un „nimic". Măreţia şi nimicnicia, puterea şi slăbiciunea teatrului reunite!

HAMLET

[…] nu crezi, domnule, că tirada asta şi-o pădure de pene, cu două roze provensale pe pantofii ajustaţi, mi-ar putea asigura un loc în gaşca actorilor?

HORATIO

O jumătate de loc.

HAMLET

Ba un loc întreg, îţi zic.

(*Ibid*.)

A doua ipoteză: versurile compuse de Hamlet sunt cele din monologul lui Lucianus? Prinţul e mândru de rezultatul obţinut şi pretinde, în temeiul succesului înregistrat de textul scris, să fie primit cu drepturi depline în „gaşca actorilor". Trupa pe care o întâmpinase în ajun cu „Fiţi bine-veniţi" (*Ibid*.), e comparată acum cu „o gaşcă" (*Ibid*., Actul II, Scena 2).

De ce ne-am mira? Acesta este discursul shakespearian despre teatru: întotdeauna dublu, întotdeauna reversibil. Faţa şi reversul medaliei.

HAMLET

Ah, ha!

— Să vină muzica! Să vină flautele!

— Dacă regelui comedia nu-i este pe plac, Atunci, la naiba, probabil că nu-i place. Să vină muzica!

(*Ibid*.)

Hamlet îşi trâmbiţează succesul, rămânând totuşi sibilinic…

A t încă n-a dezvăluit capcana întinsă pentru aflarea adevărului. Vrea să sărbătorească, cere să cânte muzica, dar continuă să ţină secret scopul strategiei adoptate. Actorii au dispărut deja din peisaj: capcana s-a închis asupra vinovatului bănuit, ei şi-au îndeplinit cu brio misiunea, aşa că sunt nevoiţi să o pornească din nou la drum. Nimeni nu îi plăteşte, nimeni nu le spune un cuvânt de mulţumire, de parcă nici n-ar fi existat. Ar fi interesant să-i vedem, într-o montare cinematografică a piesei lui Shakespeare, cum pleacă singuri, fără ca nimeni să-i conducă până la poarta castelului, să-i vedem deci părăsind locul unei crime al cărei autor l-au dat de gol chiar ei, actorii, prin jocul lor. Din acest moment istoria îşi reintră în drepturi, ficţiunea încetează să mai conteze. Ea a fost doar un declanşator al demascării finale.

HAMLET

(*Ţinând craniul lui Yorick*) iar acum… mi-este groază să-mi şi închipui […]. Nu mai ai nicio glumă, să faci singur haz de rânjetul tău? Ţi-a căzut falca de tot?

(Actul V, Scena 1)

Cu un craniu în mână, melancolicul Hamlet evocă un motiv curent în artele plastice: motivul *deşertăciunii*, al zădărniciei tuturor lucrurilor de pe această lume. Numai că aici nu e vorba de un craniu oarecare, ci de acela al unui bufon pe care prinţul îl cunoscuse bine. Dacă actorii i-au amintit tinereţea, Yorick îi aminteşte copilăria, şi dacă

aceste amintiri sunt senine şi fericite e pentru că ele se leagă fie de giumbuşlucurile bufonului, fie de performanţele artistice ale foştilor săi prieteni. Primul a murit, ceilalţi au îmbătrânit… Craniul lui Yorick şi barba căruntă a Primului Actor, iată clepsidra care măsoară – pentru Hamlet – scurgerea implacabilă a timpului, tot aşa cum o măsoară şi pentru noi, spectatorii de astăzi, înfăţişarea unui actor pe care l-am văzut jucând când era tânăr şi pe care îl revedem acum bătrân. îmbătrânim şi noi, odată cu actorii, şi devenim conştienţi de asta văzându-i pe scenă. Ei sunt oglinda ridurilor noastre şi a frunţilor noastre tot mai dezgolite: metaforă vie a vremii care trece fără să cruţe pe nimeni. În teatru, timpul îşi înfăptuieşte netulburat lucrarea, atât pe scenă, cât şi în sală. Amândouă sunt marcate de povara aceleiaşi durate şi supuse aceluiaşi destin. Fiinţele pier, veşnice rămân doar operele.

Prologuri şi Epiloguri: *convenţie şi vis*

PROLOGUL Oh, de-aş avea o Muză de foc, să urce în cerul cel mai luminos al imaginaţiei, Un regat ca teatru, prinţi care să joace, Monarhi să vedem pe scena maiestuoasă! Atunci belicosul Harry, după felul lui, Ar avea înfăţişarea lui Marte; iar la călcâi, Legaţi ca nişte ogari de vânătoare, foamea, focul şi sabia care de-acolo de jos şi-ar cere rolul. Dar voi cu blândeţe Iertaţi spiritul neelevat şi greoi ce-a îndrăznit să aducă pe scândura modestă

Un subiect atât de măreţ: poate arena aceasta să-ncapă Câmpiile vaste ale Franţei? Vom fi în stare a-nghesui în acest rotocol, un o de lemn, coifurile Care-au umplut de spaimă văzduhul la Agincourt?

Oh, s-avem scuze! Când o cifră cocârjată poate însemna, într-o nimica de loc, un milion; îngăduiţi-ne şi nouă, cifre adăugate la un număr uriaş, Să acţionăm forţele imaginaţiei voastre. Presupuneţi că în cingătoarea acestor pereţi sunt prinse două puternice monarhii, Fronturile lor înalte, aproape unul de celălalt, Sunt primejdios despărţite doar printr-un ocean îngust: Completaţi voi cu gândul imperfecţiunile noastre; Divizaţi fiecare om într-o mie de alţii şi creaţi o armată puternică;

Atunci când vorbim de cai, voi închipuiţi-vă că-i şi vedeţi Lăsând urme de copită în pământul pe care trec; Fiindcă de-acum gândul vostru îi va îmbrăca pe regi şi-i va duce dintr-un loc în altul; sărind peste vremi, întorcând faptele atâtor ani de-a rândul în clepsidra unei ore: pentru a realiza aceasta, Acceptaţi să joc rolul Corului în istoria noastră; Ca prolog, supus am să vă cer răbdare şi îngăduinţă, Să

ascultaţi piesa noastră şi s-o judecaţi cu bunăvoinţă.

(*Henric al V-lea*, Prologul)

Prologul este rostit, trebuie să precizăm, de către personajul „Prolog", identificat de public graţie costumului său, căci, în vremea lui Shakespeare, actorul care deschidea spectacolul dispunea de o vestimentaţie specială, confirmare a unui veritabil *emploi*. Prologurile şi Epilogurile reprezintă un soi de interval care le permite şi scenei şi sălii să nu-şi întrerupă comunicarea, să nu se izoleze complet una de cealaltă. Chiar şi atunci când va fi instaurat „pactul închiderii", propriu teatrului, adică atunci când sala se va delimita net de scenă, Shakespeare nu-şi va interzice să intervină în cursul desfăşurării acţiunii şi să introducă acest moment intermediar care destramă iluzia şi restabileşte, pentru câteva clipe, contactul direct cu spectatorii.

Prologul debutează aici evocând condiţia ideală a funcţionării teatrului, inspirată de academiile de teatru italiene: existenţa unei coerenţe perfecte între rangul înalt al publicului şi acela, la fel de înalt, al actorilor. E vorba, firește, de modelul unui teatru de Curte, unde şi cei ce joacă şi cei ce îi privesc jucând sunt nobili: principi, regi şi curteni. Este un teatru care, tocmai din pricina acestei coerenţe, a acestei uniformizări, se închide în propria-i carapace. Dimpotrivă, atunci când mijloacele sunt precare, iar actorii de o condiţie socială modestă, teatrul se adresează unui public la a cărui bunăvoinţă e nevoit să apeleze. Acest teatru nu se va putea realiza decât prin eforturile conjugate ale celor doi parteneri, scena şi spectatorul, necesari în egală măsură unul altuia.

Textul prologului din *Henric al V-lea*, devenit celebru, prezintă principiile şi codurile travaliului teatral, invitând publicul să se familiarizeze cu ele. Shakespeare confirmă astfel faptul că arta a pretins dintotdeauna două lucruri: să-i fie cunoscute regulile şi, graţie unei perioade de ucenicie (obligatorie pentru consumatorul de artă), să fie cunoscută îndeaproape şi punerea lor în practică. Iată, aşadar, că această exigenţă considerată ca fiind proprie artei moderne, exigenţă care îi este deseori reproşată, are antecedente ilustre. Prologul ţine de ceea ce s-ar putea numi „şcoala spectatorului".

„Prologul"-actor subliniază, de la bun început, abordarea metonimică a realului, abordare specifică teatrului; el îi explică funcţionarea şi invită publicul să se iniţieze în codurile acesteia. Pe scenă domneşte principiul „părţii pentru întreg", refractar oricărui

realism brut, imediat. Ca atare, spectatorul este rugat să vadă în această economie de mijloace nu o carenţă, nu o insuficienţă a teatrului, ci, dimpotrivă, un stimulent al imaginaţiei lui personale. Teatrul are nevoie de concret, dar de un concret minimal, redus la strictul necesar, iar echilibrul dintre această prezenţă punctuală a concretului şi contribuţia fanteziei spectatorului nu îl poate asigura decât metonimia.

O altă opoziţie pe care publicul este chemat să o înţeleagă este aceea dintre marile desfăşurări epice ori marile teme filosofice abordate, pe de o parte, şi precaritatea suportului material al punerii lor în scenă, suport rudimentar şi grosier, pe de altă parte. Spectatorul nu trebuie să vadă în asta expresia banală a unei modestii prefăcute, ci, din contră, recunoaşterea lucidă, însoţită uneori de o subtilă persiflare, a limitelor inerente materiei de care se slujeşte teatrul. Scena cu podeaua ei de scânduri, austeră până la a deveni elementară, primitivă chiar, este elementul fundamental, temelia pe care se sprijină şi „capcana" menită să capteze şi să materializeze, vizualizând-o, gândirea abstractă ce îşi înalţă templul pe acest soclu de o incredibilă fragilitate. „Prologul" invită la asumarea acestei *coin*cidentia *oppositorum* ca esenţă însăşi a teatrului. Ea constituie şi instituie teatrul şi pe ea este solicitat spectatorul să o descopere şi să o admită. Căci în teatru, imaterialitatea gândirii sau irealitatea viselor de aici pornesc şi de aici prind aripi, de la acest „*Ode lemn*", de la *platoul* care nu este altceva decât partea fizică a limbajului teatral, partea vizibilă de unde începe drumul spre un *altundeva* exterior şi invizibil. (Unii specialişti văd în aceste apeluri la înţelegere tot atâtea reverenţe făcute mărimilor ori eventualilor cenzori care s-ar putea afla în sală, în scopul „captării bunăvoinţei" acestora.) „Prologul" îndeamnă publicul la „participare", îi cere să fie acel „public deschis" pe care Peter Brook îl recunoştea într-o dimineaţă în tinerii aşezaţi pe treptele bibliotecii din New York. Un posibil public shakespearian, spunea el în *Spaţiul gol*.

Prologul la *Henric al V-lea* poate fi citit ca profesiunea de credinţă a unui Shakespeare-regizor *avant la lettre*.

CORUL
Două case, la fel de mândre amândouă
A (
În frumoasa Veronă, unde-i instalată scena noastră.

Din veche dușmănie se-ajunge la o nouă răzmeriță în care sânge cetățenesc mânjește mâini de cetățean. Născuți din mădularele fatale a doi dușmani, O pereche de iubiți făr' de noroc își iau viața; Nenoroc fără de margini, distrugere sfâșietoare, Prin moartea lor ei îngroapă dușmănia părinților. Cursul plin de teamă al iubirii însemnate de moarte, Furia nepotolită a părinților

Pe care n-ar fi oprit-o nimic, dacă nu le mureau copiii Acestea ne vor ocupa scena timp de două ore; Ceea ce voi, dacă ascultați cu luare-aminte, Unde greșim, vom corecta de-acum înainte.

(*Romeo și Julieta*, Prologul)

Concentrării spațiului îi corespunde condensarea duratei… Tragica poveste din *Romeo și Julieta* va fi istorisită „timp de doar două ore". În același prolog la *Henric al V-lea* este evidențiată capacitatea miraculoasă a teatrului de a comprima „faptele atâtor ani de-a rândul / în clepsidra unei ore" (*Romeo și Julieta*, Prologul). Teatrul refractar respectării „unităților" operează în mod constant astfel de comprimări spațiale sau temporale, oferindu-ne de fiecare dată o versiune prescurtată a lumii. Cum am putea să nu evocăm aici acel exercițiu de concizie atât de drag lui Antoine Vitez (reluat, de la el încoace, de atâtea ori în școlile de artă dramatică): „Povestiți o piesă ca și cum de scurtimea rezumatului ei ar atârna viața voastră", le cerea Vitez elevilor săi, invitați astfel să sacrifice detaliile, să abrevieze și să concentreze totul pentru a ajunge la esență, la ideea centrală a piesei. Adică exact la ceea ce s-ar putea spune despre o viață întreagă în scurtul răgaz de dinaintea executării pedepsei cu moartea. În fond, elevul trebuia să opereze, pe textul propus, aceeași „reducție" pe care, în opinia lui Shakespeare, teatrul o operează asupra realului. În felul acesta, el elimină surplusurile, amănuntele cu minimă semnificație, și ajunge la „sâmburele", la nucleul operei, nucleu pe care, în anii șaizeci, Grotowski îl considera „materia sa de lucru": dați deoparte restul și păstrați miezul! Un alt element care merită remarcat: alegerea fortuită a spațiului. „O să plasăm acțiunea în frumoasa Veronă, unde-i instalată scena noastră", anunță Corul (*Romeo și Julieta*, Prologul). Locul nu este, așadar, predeterminat, ci întâmplător, convențional, acțiunea piesei putându-se petrece oriunde… ca de pildă în Polonia, „adică nicăieri", cum spunea Alfred Jarry în acea pastișă a lui *Macbeth* care e *Ubu rege*.

Permiteți pentru cei care n-au citit povestea să fiu eu sufleorul: iar pe cei care-au citit-o îi rog frumos să primească scuzele privind

Timpul, numărul, cursul firesc al lucrurilor
Ce nu pot fi arătate aici în toată amploarea
Vieţii lor. Acum îl ducem pe rege
La Calais. Acceptaţi că el se află aici; şi aici fiind.
Ridicaţi-l pe aripa gândului vostru
Şi-l treceţi înapoi peste mare. […] să omitem
Toate întâmplările, tot ce s-a petrecut.
Până-n clipa când Harry a revenit în Franţa:
Acolo trebuie să-l aducem iar; am prezentat eu ce-a fost între timp, amintindu-vă lucrurile trecute.
Îngăduiţi prescurtarea, iar ochii voştri să urmeze
Gândul drept înapoi, în Franţa.
(*Henric al V-lea*, Actul V, Corul)
Mai aveţi răbdare-acum; şi vom asimila Contragerea distanţei; construim piesa: Plata s-a făcut; […]
Regele a plecat din Londra; scena acum
Se mută în Southampton;
[…] de acolo vă vom duce în Franţa.
(*Ibid*., Actul H, Corul)
CORUL
Astfel pe-aripa imaginarului rapida noastră scenă va zbura iute ca gândul. Presupuneţi că l-aţi văzut Pe chei la Hampton, înveşmântat maiestuos, pe rege îmbarcându-se; şi brava sa flotă
Salutând cu flamuri de mătase pe junele Phoebus:
Lăsaţi fantezia să zburde, priviţi
Cum pe odgoane de cânepă suie matrozii tineri;
Ascultaţi fluierul strident ce dă ordin
Peste rumoarea sunetelor; vedeţi cum, purtate de vântul
Care nevăzut se strecoară, pânzele şnuruite
Trag enormele vase pe marea cea vălurită.
Pieptiş prin mareea înaltă.
(*Ibid*., Actul m, Corul)
Scena se află în Troia. Din insulele greceşti
Prinţii cei mândri, cu sângele fierbând de mânie.
Şi-au trimis navele la Atena.
Ticsite de miniştrii şi instrumentele
Unui crud război: şaizeci plus nouă purtând
Coroane regeşti au pornit din golful Atenei

Spre Frigia; sub jurământ să prade Troia
Fiindcă între puternicele-i ziduri
Elena, regina lui Menelaos, răpită.
Se culcă cu uşuraticul Paris; acesta-i scandalul.
Ei ajung la Tenedos;
Şi din navele grele aici lasă la ţărm
A
Încărcătura războinică: acum pe şesuri dardane Grecii, neatinşi, încă proaspeţi, înalţă
Vitejeasca lor tabără. Cetatea lui Priam cu şase porţi.
Dardana, Tymbria, Helias, Chetas, Troiana.
Şi Antenorides, cu întărituri masive
Şi zăvoare pe măsură potrivite, în care hălăduiesc fiii Troiei.
Aşteptarea îmboldeşte spiritele
De ambele părţi, troieni şi greci.
Suspendând totul în hazard: şi iată-mă pe mine înarmat ca prolog, fără a stăpâni
Pana de autor şi nici vocea actorului, ci potrivit
După natura argumentului nostru.
Astfel încât să vă spun, nobili spectatori, că piesa.
Trecând peste-nceputurile şi provocările conflictului, începe la mijloc, pornind
De la ceea ce este posibil de cuprins în piesă.
Poate să vă placă ori nu; după buna voastră voie:
Că e rea sau bună, aceasta e soarta războiului.
(*Troilus şi Cressida*, Actul I, Prologul)
GOWER [...] Fiţi atenţi şi timpul scurt ce s-a petrecut Umpleţi-l cu supla voastră fantezie.
(*Pericle*, Actul HI, Prologul)
Faptul că el soseşte atât de curând se datorează
Fericitei mişcări a imaginaţiei voastre.
(*Ibid*., Actul V, Scena 2)

Spectatorului i se cere să accepte provocările scenei, „îndrăznelile" ei şi să le „asimileze", metaforă culinară care surprinde, desigur, dar care arată aptitudinea proprie lui Shakespeare de a schimba mereu tonul şi registrul (ca în cazul de faţă, unde textul face un salt uriaş de la imaginaţia dezlănţuită la tubul digestiv solicitat să consume evenimentele cu care textul este „împănat"). „Scena zboară",

plutește peste spațiu și timp, consistența ei materială nu o împiedică să urmărească traiectoria gândului și nici firul deplasărilor frenetice dintr-o epocă în alta și de pe un tărâm pe un altul, căci, în pofida regimurilor diferite de prezență, nu există nicio incompatibilitate între scândura platoului de joc și ceea ce se petrece doar în închipuirea spectatorului: teatrul le asigură alianța. Aceasta este convingerea profundă a lui Shakespeare, care, încrezător în puterile suverane ale artei sale, își îngăduie libertăți nemaiîntâlnite și își interzice orice fel de cenzură. Pe scena shakespeariană nu este loc pentru Aristotel și pentru cele „trei unități" ale lui, care vor fi respectate cu stricteță în tragedia clasică franceză. Shakespeare e baroc, el nu se conformează normelor-cadru ce vor marca, secole la rând, teatrul european. Spirit nedogmatic, Shakespeare va gândi teatrul ca pe un spațiu al tuturor posibilităților, eliberat de tirania interdicțiilor, un teatru deopotrivă aerian și terestru, material și evanescent, palpabil și ireal. Misiunea scenei este aceea de a-i oferi publicului doar elementele punctuale, jaloanele pe care să se sprijine pentru ca mai apoi, privindu-le și cu „ochii minții", să le completeze, să le dezvolte într-o „poveste" coerentă și „adevărată".

PROLOGUL *Pentru noi și tragedia noastră* cu *plecăciune cerem înțelegerea voastră și vă rugăm să ne ascultați răbdători*.

(*Hamlet*, Actul m, Scena 2)

Ceea ce voi, de veți asculta cu luare-aminte, Unde greșim, vom corecta de-acum înainte.

(*Romeo și Julieta*, Prologul)

GOWER

[…] vă rog frumos să ascultați ce vă învăț, când umplu golul Dintre etapele poveștii noastre.

(*Pericle*, Actul IV, Scena 4)

Ceea ce-i mut în spectacol voi explica eu în cuvinte.

(*Ibid*., Actul m, Prologul)

Vă las la dispoziție ce urmează, să apreciați cu ochii voștri. Ei, care-s cei mai buni judecători pentru cauza mea.

(*Ibid*., Actul I, Prologul)

[În Actul HI, Gower introduce și completează pantomima.]

Acțiunea urmează, Iertați-l pe bătrânului Gower – pentru textul atât de lung.

(*Ibid*., Actul E, Prologul)

Eu nu povestesc nimic, acţiunea poate
Foarte bine să arate tot restul;
Şi s-ar putea să difere de ce v-am spus eu.
(*Ibid*., Actul în Prologul)

TIMPUL

Eu – care unora plac şi pe toţi îi încerc, bucuria, teroarea Celor buni şi răi, făcând şi desfăcând eroarea – Acum iau asupra mea, ca Timp, hotărârea să-mi folosesc aripile. Nu mă acuzaţi de crimă Pe mine sau iuţea mea trecere, dacă alunec Peste şaisprezece ani şi las necercetată desfăşurarea unui asemenea interval, fiindcă eu am puterea

Să răstorn legea şi într-o oră născută din sine Pot sădi şi răsturna obiceiul. Lăsaţi-mă să mă petrec Aşa cum sunt, eu care exist dinaintea ordinii antice, Dinaintea a ceea ce este azi stabilit: am fost martorul Timpurilor care-au adus acestea; tot asta voi face şi eu cu noutăţile care-s la modă azi, voi stinge Strălucirea prezentului, aşa cum pare acum Povestea mea. Dacă răbdarea voastră permite, Voi întoarce clepsidra şi dau o asemenea dezvoltare scenei încât veţi crede că aţi dormit între timp: să-l lăsăm pe

Leontes.

Efectul geloziei lui din dragoste e-atât de crunt încât se încuie singur – iar acum, dragi spectatori, închipuiţi-vă că eu mă aflu în frumoasa Boemie şi amintiţi-vă

Că v-am spus de un fiu al regelui, pe care Florizel îl voi numi pentru voi; şi mă grăbesc apoi

Să vă vorbesc despre Perdita, al cărei farmec
A sporit mult şi te întrebi: cu ea ce se va petrece.
Dar eu nu fac preziceri, lasă ştirile Timpului
Să fie cunoscute la vremea lor.
Fiica unui păstor

Şi tot ce-o priveşte şi ce mai urmează Reprezintă subiectul Timpului. Îngăduiţi să fie aşa.

Dac-aţi petrecut timpul vreodată mai rău decât acum;
De nu vi s-a mai întâmplat, Timpul însuşi vă face urare
Nici să nu cunoaşteţi o asemenea stare.
(*Poveste de iarnă*, Actul IV, Scena 1)

„Prologul" sau corul îşi legitimează prezenţa prin rolul pe care şi-l arogă: acela de intermediar între scenă şi sală, de ghid în

decriptarea convenţiilor şi de însoţitor permanent în derularea naraţiunii. „Prologul” (care, ca personaj, are un statut incert, aidoma fantomelor) îşi doreşte un public deschis la minte şi apt să înţeleagă specificul acestei arte: el îi cere spectatorului să nu se teamă de artificiul teatral şi să nu rămână prizonierul unei logici realiste. „Prologul” dă indicaţii precise, concrete, privind receptarea, dar, mai presus de orice, el încurajează asumarea unei libertăţi de care publicul trebuie să profite din plin. Şi face asta tocmai pentru că spectatorii îi sunt dragi, pentru că îi vrea destinşi şi disponibili, dispuşi să accepte fabulaţia şi să-i perceapă totodată sâmburele de adevăr, prealabil indispensabil oricărui spectacol.

PROLOGUL [QUINCE] *Dacă nu vă suntem pe plac, asta o facem de bunăvoie. Ca să nu credeţi că venim spre neplăcerea voastră, Ci cu voie bună. Să vă arătăm, simplu, meşteşugul nostru.*

Ceea ce e motivul adevărat pentru care-am pornit să ne împlinim ţelul.

(*Visul unei nopţi de vară*, Actul V, Scena 1)

Quince, directorul-regizor al trupei, anunţă intenţiile programatice ale membrilor echipei. Ceea ce ei urmează să facă nu este câtuşi de puţin întâmplător: totul a fost premeditat, gândit punct cu punct, conform unui plan dinainte stabilit. Iar dacă nu vor fi pe placul spectatorilor, ei bine, chiar şi „vina” aceasta a fost intenţionată (abilă retorică „preventivă”). Lui Quince i se va reproşa, totuşi, interpretarea „brută” a prologului şi nerespectarea punctuaţiei: el îşi joacă rolul „aşa cum cântă un copil din fluier: scoate sunete, dar nu le controlează” (*Ibid*., Actul V, Scena 1) (de remarcat că metafora fluierului va fi folosită şi de Hamlet atunci când va vorbi despre complexitatea fiinţei umane şi despre dificultatea de a o manipula). Quince nu-şi structurează discursul, un discurs „în care nimic nu lipseşte, dar toate sunt de-a valma” (*Ibid*). El prezintă personajele şi descriptează codurile în ceea ce-l priveşte pe Zid şi, mai ales, în privinţa reprezentării convenţionale a Lunii. Într-un spirit prebrechtian, el dezvăluie intriga înainte de a fi reprezentată. Oarecum la fel ca pantomima care va relata „Asasinarea lui Gonzago” mai înainte ca aceasta să fie „jucată”.

Aceeaşi abordare va fi adoptată de Snout când va veni să se prezinte publicului:

Eu, Snout pe nume, voi întruchipa un zid;

(*Ibid*., Actul V, Scena 1)

CORUL

Asta s-a arătat de-atâtea ori pe scena noastră; drept mulţumită
Primiţi piesa noastră bine şi cu mintea dreaptă.

(*Henric al V-lea*, Epilogul)

EPILOGUL

Aflaţi că – şi asta o ştiţi voi prea bine – de curând am apărut aici la sfârşitul unei piese care n-a avut succes, ca să vă rog să fiţi indulgenţi şi v-am promis o piesă mai bună. Într-adevăr, am avut intenţia să vă răsplătesc cu piesa aceasta; care dacă va eşua, ca o expediţie fără de noroc, eu dau faliment, iar voi, creditorii mei, aveţi de pierdut. V-am promis că mă voi afla aici şi, iată, mă supun milei voastre: luaţi-vă un rabat, voi plăti şi eu ceva, cum fac toţi datornicii, promiţându-vă marea cu sarea. Dacă vorba mea nu vă poate convinge să mă absolviţi, să îngenunchez?

[…]

Încă un cuvânt, vă implor. Dacă nu sunteţi mult prea îndopaţi de carne grasă, umilul nostru autor îşi va continua povestea cu Sir John şi vă va înveseli cu frumoasa Katharina a Franţei: unde, după câte ştiu, Falstaff va muri dintr-o sudaţie: asta, dacă nu a şi fost răpus de impresia voastră catastrofală; drept e că Oldeastle a murit ca un martir, ceea ce însă nu este cazul aici. Mi-e limba obosită; când îmi vor obosi şi picioarele, am să vă urez noapte bună: şi îngenunchez dinaintea voastră; dar asta, de fapt, ca să mă rog pentru regină.

(*Henric al IV-lea*, Partea a II-a, Epilogul)

Desigur, putem înţelege cele de mai sus ca pe o *captatio benevolentiae*, ca pe un protocol (cu tot ceea ce el comportă ca amestec de umilinţă şi de viclenie) obligatoriu în condiţiile în care în sală s-ar afla persoane sus-puse, de clemenţa cărora ar putea depinde existenţa în continuare a trupei. Motivaţia economică nu lipseşte, fără doar şi poate, din astfel de apeluri lansate către public, dar substanţa prologurilor şi a epilogurilor vizează, înainte de toate, bucuria trăită şi împărtăşită deopotrivă de actori şi de spectatori de-a lungul câtorva ore. Despre această bucurie este vorba, despre bucuria *de a fi împreună* (pe care vrea să o insufle prologul) şi de *a fi fost împreună* (pe care o evocă epilogul şi în numele căreia spectatorii vor dori să revină la teatru). Între prolog şi epilog se instalează un veritabil „joc al ecourilor": simetrice, compuse cu aceeaşi ştiinţă subtilă a dozării

pedagogiei şi publicităţii, ele ţin de o strategie comună menită să atragă, să încânte, să cucerească spectatorul şi să-l fidelizeze.

PUCK

S-a lăsat întunericul, e noapte Gropile toate sunt căscate

Şi câte un suflet din fiecare A ieşit pe poteca bisericii la plimbare: Noi, zânele care însoţim Caleaşca întreitei Hecate, fugim Din calea soarelui totdeauna, ia în vis noi păşim pe urma Beznei şi zburdăm la această oră.

(*Visul unei nopţi de vară*, Actul V, Scena 1)

Voi întoarce clepsidra şi dau o asemenea dezvoltare scenei încât veţi crede că aţi dormit între timp.

(*Poveste de iaind*, Actul IV, Scena 1)

Puck spune că spectacolul se termină noaptea, la ceasul când se trezesc şi încep să bântuie duhurile. Ca şi nălucile… Acelaşi adagiu secret al spectacolului asimilat unui vis revine în replicile „Timpului". Există o înrudire profundă între reprezentaţia teatrală, generatoare a unor imagini fugitive, şi teritoriul viselor de o clipă pe care le naşte somnul. Spectacolul este preambulul nopţii, „anticamera" ei, căci periplul teatral conduce spre peregrinările nocturne. Dar, asimilat visului, teatrul nu-şi revelează oare natura sa efemeră şi înşelătoare? Căci, după cum spunea Platon (al cărui ecou îl regăsim aici), el nu este decât umbra acelei umbre care e realul! Dublură a umbrei, vis cu ochii deschişi!

ROBIN [PUCK] Tema plăpândă şi uşoară îngăduie doar un vis de vară Dragi spectatori, poate n-o veţi blama Dacă îngăduiţi, noi o vom repara. Pe cât sunt eu cinstitul Puck De-avem noi un nemeritat noroc şi limba şarpelui ne ocoleşte Ne vom îndrepta până să aflaţi de veste; Dacă nu, să-l acuzaţi pe Puck de minciună: Acum vă urez la toţi noapte bună. Dacă sunteţi prieteni, veţi aplauda Paguba Robin o va răscumpăra.

(*Visul unei nopţi de vară*, Actul V, Scena 1)

Spectacolul este prezentat, aşadar, nu ca operă unică, individuală şi irepetabilă, ci, dimpotrivă, ca o practică înscrisă într-o logică a repetiţiei: mâine vom juca din nou aceeaşi piesă, dacă vom avea spectatori (cei care au mai fost şi vor reveni şi cei care vor veni pentru prima dată) … Reîntâlnim astfel motivul deja enunţat de Marc Aureliu: „aceeaşi piesă cu alţi actori". „Repetiţia", specifică teatrului, este şi sursa rezervelor formulate la adresa lui. „Tot ceea ce se repetă

se vlăguieşte, îşi pierde forţa existenţială", afirma Maurice Blanchot, care descoperea astfel, implicit, motivul secret al neîncrederii cu care sunt privite dramele scenei şi faptele „regilor comediei". Lucrurile ar putea fi, însă, interpretate şi altfel: repetarea aceasta n-ar constitui şi un argument în favoarea comparării teatrului cu un laborator experimental în care obiectul de studiu este comportamentul uman? În teatru, ca şi în laborator, poate exista o „a doua oară". Prin însuşi faptul repetării sale, spectacolul are şansa de a se corecta pe alocuri, de a se îmbunătăţi şi nu doar de a se degrada, aşa cum se tem unii. De la Artaud la Strehler, numeroşi sunt cei ce au deplâns această inevitabilă alterare, dar la fel de numeroşi sunt şi cei care, de la Grotowski la Chereau, nu şi-au pierdut niciodată speranţa că teatrul va rezista oricărei degradări. Pentru aceştia din urmă, „reluarea" nu înseamnă neapărat alunecarea pe panta unei inevitabile deteriorări. „Trebuie să ştim să rezistăm, putem să o facem", susţin aceşti apărători ai formei, văzută ca pavăză împotriva repetării şi a ameninţărilor pe care ea le comportă.

Teatrul se repetă, dar, în acelaşi timp, se desfăşoară *în cicluri*, elaborate pe principiul *serialelor de televiziune* (epilogul shakespearian atestă, aşadar, practica lor străveche şi se afişează, implicit, ca un veritabil precursor al acestora). Personajele pot fi reluate, regăsite şi în alte situaţii, permiţând astfel ca povestirea să se continue şi să ţină treaz interesul publicului, factor indispensabil teatrului ca practică de producţie.

A

În aceste „paranteze" care sunt prologurile şi epilogurile, Shakespeare formulează explicit statutul teatrului. Statut incert, ambiguu. Dar tocmai din această incertitudine, din această ambiguitate izvorăşte atracţia lui ca artă. Teatrul ţine în egală măsură de vis şi de realitate, spune Puck, plasat el însuşi în acest *entre-deux* pe care năzdrăvanul spiriduş îl defineşte ca *esenţă* a *teatrului*. Noi, spectatorii, am văzut pe scenă nişte umbre, umbre şi actori reuniţi în acelaşi cuvânt: *shadows*. Amintirea peşterii platoniciene reînvie… teatrul este materializarea ei. El ne seduce înşelându-ne, păcălindu-ne. Şi ne şi derutează. La ce experienţă am participat noi, cei din sală? Am trăit-o? Am visat-o? Teatrul poate fi asemuit cu visul, fiindcă niciunul, nici celălalt nu ne lasă *dovezi* palpabile ale existenţei lor. Spectacolul, sugerează Puck, este un vis împărtăşit… Iar când acesta se sfârşeşte,

cum se poate încredința spectatorul că a trăit ceea ce a trăit? Dar oare a trăit de-adevăratelea? Sau doar a trăit un vis asemenea celui al lui Sigismund din *Viața e vis* a lui Calderón? Spectatorul experimentează visele pe care le zămislește teatrul. La capătul reprezentației care, în noaptea din *Visul unei nopți de vară*, îi pune pe spectatori la adăpost de primejdiile și de spaimele întunericului, lumea merge la culcare în plină zi… s-a inversat ordinea lumii!

Astăzi, în fața atâtor reprezentații „postdramatice" care s-au eliberat de sub tirania subiectului și a personajului, ne gândim, inevitabil, la Shakespeare. Oare nu trebuie să privim aceste reprezentații ca pe niște vise cărora nu izbutim să le sesizăm decât episodic pertinența, ca pe niște vise care invită mai degrabă la rătăciri onirice decât la calmul și siguranța interpretării? De la celebra *Privire a surdului* a lui Wilson la *Metamorfozele* lui Jan Fabre, spectatorul este confruntat cu aceeași provocare. Provocarea teatrului ca vis, potrivit adagiului baroc al cărui partizan a fost Shakespeare, prin mijlocirea lui Puck.

În epilogul la *Visul unei nopți de vară*, teatrul nu este decât un început, o pregătire pentru noaptea reală ce va veni. Experiență a incertitudinii, el ne conduce de la trăirea imaginară a evenimentelor de pe scenă spre visele care ne vor popula somnul. Teatrul – punte între somn și veghe.

Prologurile și epilogurile dărâmă bariera dintre sală și scenă pentru a iniția spectatorii în tainele receptării și, totodată, pentru a-i învăța să recunoască principiile producției teatrale, insistând în același timp asupra ambiguității fundamentale care leagă teatrul de vis și de logica proprie, *diferită*, a acestuia. Teatrul este, concomitent, *de aici* și *de altundeva*.

[*Intră Zvonul*, *purtând un costum pictat cu o mulțime de limbi*]

ZVONUL

Voi deschideți urechile; cine să-și astupe auzul
Când Zvonul clevetește în gura mare?
Eu, din orient până în vestul încovoiat.
Luând vântul drept cal de poștă, zi și noapte dau în vileag
Tot ce s-a petrecut pe globul pământesc:
Pe limba mea bârfele călăresc fără-ncetare, Le rostesc în toate graiurile câte există, îndop urechile-ntregii omeniri cu minciuni.
[…] Zvonul e o pipă. […] De ce există Zvon? Eu alerg înaintea

victoriei Regelui Harry; Care pe sângerosul câmp de lângă Shrewsbury
L-a învins pe tânărul Hotspur şi trupele sale.

[…] Dar ce-mi veni să spun adevărul aşa dintr-odată? Datoria mea este să zvonesc de jur-împrejur că Harry Monmouth căzu Răpus de mânia şi de sabia nobilului Hotspur […] Uite-aşa am zvonit eu prin sate

[…]: vin mereu mesagerii, îşi dau toată silinţa Dar unul n-aduce alte veşti

Decât ce-au aflat de la mine: ne tot spune Zvonul, dar ce am auzit

E-o falsă consolare – adică un lucru mai rău decât răul cel adevărat.

(*Henric al IV-lea*, Partea a II-a, Prologul)

Iată un text care anunţă „globalizarea", căci ce altceva este personajul „Zvon" dacă nu precursorul televizorului şi al comunicării virtuale? Nimic nu-i scapă Zvonului, el informează şi duce vorba de colo-colo, este mediatorul universal care se adresează unor martori captivi. În definiţiile teatrului pe care le avansează Shakespeare recunoaştem, întocmai ca în desenele lui Leonardo da Vinci, străvechi aşteptări împlinite. Teatrul nu este doar arta perenă pe care o ştim de atâta vreme, el prevesteşte şi practicile mediatice moderne. Încă o dată, puritatea şi impuritatea se amestecă în opera lui Shakespeare, dramaturgul pentru care teatrul va fi veşnic un ghem de contradicţii.

BENVOLIO

Noi nu vom avea niciun Cupidon legat cu eşarfa la ochi
Purtându-şi arcul din lemn pictat la tătari
Să înfricoşeze domniţele ca o sperietoare de ciori;
Nici prolog învăţat pe dinafară, spus cu jumătate de glas
După sufleor, ca să ne facă intrarea:
Lăsaţi-i să ne măsoare după cum le e voia;
Le vom da şi noi măsura pasului de dans, după care plecăm.

(*Romeo şi Julieta*, Actul I, Scena 4)

ROSALINDA

Dacă-i adevărat că vinul bun n-are nevoie de reclamă, este la fel de adevărat că o piesă bună n-are nevoie de epilog; dar, ca şi la vinul bun, reclame se fac totuşi, iar piesele bune câştigă dacă au un epilog pe măsură. Eu atunci în ce stare mă aflu, care nu sunt un epilog de calitate şi nici nu mă aflu în situaţia de a vă convinge că piesa e bună? Nu port

costum de cerşetoare, aşa că nu mi-ar sta bine să cerşesc: ce voi face este să vă conjur – şi am să încep cu femeile. Vă rog, o, voi femei, în numele iubirii ce-o purtaţi bărbaţilor, să îndrăgiţi această piesă după pofta inimii; şi vă rog pe voi, o, bărbaţi, în numele iubirii ce-o purtaţi femeilor – după cum văd că rânjiţi, nu e unul să le urască – voi îngăduiţi-vă să vă bucuraţi de piesa aceasta, în bună înţelegere cu femeile. Eu dac-aş fi femeie, i-aş săruta pe toţi bărboşii care-mi plac, toate feţele care mă atrag şi au respiraţia plăcută. Şi n-am îndoială că bărbile şi feţele de soi şi blândele respiraţii vor răspunde darului meu, când îmi fac plecăciunea, cu un frumos bun-rămas.

(*Cum vă place*, Actul V, Scena 4)

CORUL Închipuiţi-vă acum momentul când murmurul se strecoară şi bezna Umple încăpătorul vas al universului. Prin pântecul putred al nopţii, de la un câmp la altul Se-aude în surdină rumoarea celor două armate […] Siguri de ei şi prea-avântaţi francezii Rostogolesc zaruri pe seama englezilor dispreţuiţi; […] […] O, cine l-ar vedea acum Pe căpitanul regal al cetei dezlânate Trecând de la o gardă la alta, de la cort la cort, Ar exclama «Laudă şi glorie de capul lui!» […] Scena noastră aşadar va zbura la câmpul de război;

Unde – vai! – de ruşine vom face numele de Agincourt, Cu cele patru-cinci tăişuri boante şi ferfeniţite Care se-ncaieră într-o caraghioasă ambuscadă. Dar staţi jos şi priviţi, Imaginaţi-vă faptele reale prin parodia lor.

(*Henric al V-lea*, Actul IV, Corul)

CORUL

Permiteţi pentru cei care n-au citit povestea să fiu eu sufleorul: iar pe cei care-au citit-o, Îi rog frumos să primească scuzele privind Timpul, numărul, cursul firesc al lucrurilor Ce nu pot fi arătate aici în toată amploarea Vieţii lor. […]

Acolo trebuie să-l aducem [*pe rege*]; am prezentat eu ce a fost între timp, amintindu-vă lucrurile trecute, îngăduiţi prescurtarea, iar ochii voştri să urmeze Gândul întors drept înapoi, în Franţa.

(*Henric al V-lea*, Actul V, Corul)

CORUL

Până aici, autorul s-a aplecat asupra poveştii

Cu pana lui neşlefuită şi nătângă, înghesuind oameni puternici într-o palmă de loc.

Făcând bucăţele din arcul deplin al gloriei lor.

Scurt timp, dar o scurtime pe care el a trăit-o în glorie
Steaua Angliei. Cu sabia şi-a câştigat norocul;
Astfel a dobândit grădina lumii cea mai mândră.
Prin ea lăsându-şi fiul stăpân de împărăţie.
Henric al V-lea, încoronat, pe când era în faşă, ca rege
Al Franţei şi Angliei, i-a urmat acestui rege;
Atât au fost de mulţi cei ce-au ajuns să conducă statul încât au pierdut Franţa şi-au făcut Anglia să sângereze:
Asta s-a arătat de-atâtea ori pe scena noastră; drept mulţumită
Primiţi piesa noastră bine şi cu mintea dreaptă.
(*Henric al V-lea*, Actul V, Epilogul)
BOTTOM
[…] Ai vrea să vezi un epilog, ori să asculţi un dans bergamasc cu doi actori ai trupei noastre?
[DUCELE]
Niciun epilog, te rog frumos; piesa voastră n-are nevoie de scuze. Nu vă scuzaţi niciodată; fiindcă, după ce mor toţi actorii, nu mai rămâne nimeni de blamat.
(*Visul unei nopţi de vară*, Actul V, Scena 1)

În pofida valorii estetice şi chiar filosofice (de atâtea ori lăudată!) a prologurilor şi a epilogurilor, Shakespeare, adevărat maestru al contradicţiilor, nu se sfieşte să le trateze uneori cu condescendenţă, ironizându-le sau persiflându-le de-a dreptul. Astfel desconsiderate, ele apar fie ca nişte texte improvizate care nu se pot lipsi de ajutorul sufleorului, fie ca nişte scuze anticipate ale unei prestaţii (posibil) dezamăgitoare. Dar aceasta e, până la urmă, soarta tuturor figurilor de stil „impuse" şi repetate cu obstinaţie: începe să li se ghicească „urzeala" şi să le fie dispreţuită retorica. Epilogul se vede şi el uneori respins în virtutea faptului că spectatorul din zilele noastre e reticent faţă de o asemenea „încheiere" stereotipă a spectacolului. Şi tocmai pentru că nu mai reprezintă o cutumă, o practică obligatorie, noi îl înţelegem acum cu totul altfel decât contemporanii lui Shakespeare: ca pe o eliberare de ficţiune şi ca pe o trambulină a reintegrării în realitate. Ca pe un intermediar preţios, *go-between* care, pe nesimţite, asigură tranziţia de la imaginar la real. O operă nu are nevoie de „cârje" lămuritoare, iar Shakespeare pare să fie convins, ca şi Flaubert, că „să tragi concluziile e o tâmpenie". Epilogurile simt contestate aici pentru abuzul lor explicativ şi pentru apelul slugarnic la

îngăduinţă de către acelaşi Shakespeare care recursese el însuşi de nenumărate ori la astfel de procedee. Pe de o parte, el blamează epilogurile; pe de altă parte, nu se dă în lături să le folosească. Nelipsita contradicţie shakespeariană: ea îi permite să susţină, cu deplină îndreptăţire, o poziţie teoretică, fără ca pentru asta să renunţe la plăcerea de a compune aceste mici bijuterii poetice cu care îşi încheie atâtea şi atâtea piese.

EPILOGUL

Regele a ajuns cerşetor, acesta-i sfârşitul piesei: Totul e bine când se sfârşeşte cu bine şi dacă noi obţinem Aplauzele domniilor voastre; pe care noi le vom răsplăti, Cu silinţa de a vă fi pe plac, mai mult în fiecare zi: Dăruiţi-ne răbdarea voastră, noi rolurile noastre vi le dăruim; Voi daţi-ne aplauze şi-n schimb luaţi inimile noastre.

(*Totu-i bine când se sfârşeşte cu bine*, Epilogul)

BUFONUL Cu veacuri în urmă lumea se născu

Hei-ho, în ploaie şi vânt Dar e tot una, piesa noastră a luat sfârşit

Vom încerca să vă fim pe plac în fiecare zi.

(*Noaptea regilor*, Actul V, Scena 1 – Final)

EPILOGUL

Întâi, frica; apoi curtenia; în fine, peroraţia. Frică îmi este să nu vă produc neplăcere; curtenitor sunt din obligaţie; iar în peroraţie vă cer scuze. […] Aflaţi că – şi asta o ştiţi voi prea bine – de curând am apărut aici la sfârşitul unei piese care n-a avut succes, ca să vă rog să fiţi indulgenţi şi v-am promis o piesă mai bună […]. V-am promis că mă voi afla aici şi, iată, mă supun milei voastre. […] Dacă vorba mea nu vă poate convinge să mă absolviţi, îmi permiteţi să îngenunchez? […]

Încă un cuvânt, vă implor. Dacă nu sunteţi cu mult prea îndopaţi cu carne grasă, umilul nostru autor îşi va continua povestea cu Sir John şi vă va înveseli cu frumoasa Katharina a Franţei: unde, după câte ştiu, Falstaff va muri dintr-o sudaţie […].

Mi-e limba obosită; când îmi vor obosi şi picioarele, am să vă urez noapte bună: şi îngenunchez dinaintea voastră; dar asta, de fapt, ca să mă rog pentru regină.

(*Henric al IV-lea*, Partea a II-a, Epilogul)

Epilogul anunţă (şi confirmă) sfârşitul reprezentaţiei, cu tot ceea ce el comportă ca întoarcere la real. Odată încheiate tribulaţiile „rolului", atât personajul, cât şi interpretul lui trebuie să înfrunte din nou viaţa „fără teatru", viaţa fără iluzii amăgitoare, viaţa care nu mai

este un joc, ci o realitate de zi cu zi. Regele care s-a lăsat furat de rolul lui, deopotrivă cu actorul care i-a dat viaţă pe scenă cu o egală devoţiune, se vede silit să accepte evidenţa: totul s-a risipit ca un fum, nu a mai rămas decât mizeria cotidiană, jalnica revenire la o lume fără fard şi fără finaluri fericite. În teatru, tronul şi rolul se confundă până-ntr-atât încât orice deosebire între actorul-rege şi regele-actor dispare. îi uneşte perspectiva aceleiaşi înfrângeri.

PÂNDARUS

O doctorie bună la durerea mea de oase! O lume! lume! lume! Aşa este dispreţuit bietul intermediar! Oh, trădători şi codoşi, cum vă pun ei la treabă şi cât de prost sunteţi răsplătiţi! [...] Bravi traficanţi de carne vie, însemnaţi-vă asta pe pânzele voastre pictate.

Câţi sunteţi pe aici din ucenicii lui Pândar.
Cu ochii scoşi voi plângeţi-i căderea;
Dacă nu puteţi plânge, atunci măcar să gemeţi.
Şi dacă nu pentru mine, de durerea ce-o aveţi şi voi în oase.
Fraţi şi surori, mijlocitori de meserie.
Peste vreo două luni eu testamentul mi-l voi scrie:
L-aş face eu şi-acum, de nu m-aş teme.
C-o să mă sâsâie vreo gâscă otrăvită din Winchester:
Dar până atunci mă voi trata cu sudaţii.
Ca să las moştenire boala şi la alţii.
(*Troilus şi Cressida*, Actul V, Scena 10)

Conform tezei lui Anne Righter, deja citată în prefaţă, Shakespeare şi-ar fi exprimat în operele sale de după *Troilus şi Cressida* decepţia provocată de teatru. Într-adevăr, epilogul acestei piese nu invită nici la reintegrarea în viaţa reală, nici la revenirea în sala de spectacol. Singura speranţă: Pândarus consimte să-şi amâne transmiterea blestematei moşteniri pe care intenţionează să le-o lase spectatorilor săi. Dar, încă o dată, epilogul consacră legătura dintre scenă şi sală, indiferent de modificarea discursului şi de sensul lui final.

Teatrul improvizat: *jocuri şi capcane*

FALSTAFF

Ce-ar fi să improvizăm o piesă.

PRINŢUL HENRIC

De-acord; subiectul să fie fuga ta.
(*Henric al IV-lea*, Actul n, Scena 4)

Falstaff propune un joc căruia prinţul Henric îi anticipează deja consecinţele.

FALSTAFF

Zău că mâine, când ai să mergi la tatăl tău, o să-ţi tragă o muştruluială s-o ţii minte: dacă mă iubeşti, antrenează-te cum să răspunzi.

PRINŢUL HENRIC

Fă-l tu pe tata şi întreabă-mă de viaţa mea.

FALSTAFF

Da? Foarte bine: scaunul ăsta să fie tronul, pumnalul să fie sceptrul şi perna asta, coroana.

PRINŢUL HENRIC

Tronul tău nu-i decât un scaun de cizmar, sceptrul de aur – un pumnal de plumb şi preţioasa ta coroană, biata coroană a cheliei!

(*Ibid*.)

Simulare a evenimentului biografic prin intermediul unei reprezentaţii improvizate, dar având absolut toate caracteristicile spectacolului teatral! Practică, pare-se, curentă astăzi pentru politicienii supuşi, înaintea marilor dezbateri televizate, unui adevărat tir al întrebărilor în contextul unui tip identic de simulare, în care ei şi consilierii lor procedează întocmai ca Falstaff şi prinţul Henric. În subsidiar, revine şi aici (pentru a câta oară?) toposul precarităţii mijloacelor de care dispune teatrul. Şi totuşi, în ciuda acestui neajuns – constatarea se impune –, puterea lui nu se diminuează, căci materia nu este, în teatru, decât o rampă de lansare a imaginarului, imaginar ale cărui resurse se dovedesc nelimitate. Acest cuplu antinomic stă la baza concepţiei shakespeariene despre forţa spectacolului, izvorâtă din permanenta tensiune dintre puţinătatea uneltelor şi imensitatea universului creat cu ajutorul lor. Oare nu spune Shakespeare, altundeva: „Imaginaţi-vă faptele reale după parodia lor", parodie pe care o practică teatrul?

FALSTAFF

Pe cinstea mea că ai să fii mişcat, dacă harul nu s-a stins în tine chiar de tot. Dă-mi un pahar de vin de Spania, să mi se facă ochii roşii, ca şi când am plâns; trebuie să vorbesc cu patimă, am s-o fac în stilul regelui Cambyses.

(*Ibid*.)

Aşa cum fac deseori actorii, Falstaff, familiarizat cu breasla, cere

să i se dea mai înainte ceva de băut. Alcoolul îl va stimula, îl va ajuta să… simuleze mai bine şi să-şi impresioneze publicul. Căci jocul lui nu urmăreşte să incite gândirea, să îndemne la reflecţie şi nici să încânte, ci doar să producă acea stare emoţională capabilă să captiveze fiinţele şi să le influenţeze reacţiile, acea stare ale cărei efecte, susţine Falstaff, vor spori dacă el va adopta un stil nobil, inspirat de cel al monarhilor. Identificăm aici o viziune parodică a acelui tip de „joc" ce încearcă să supraliciteze afectele şi retorica gesturilor, joc pe care Hamlet va dori şi el să-l practice, dar pe care îl va şi respinge categoric.

PRINŢUL HENRIC Gata, eu îmi fac plecăciunea.

FALSTAFF

Şi eu îmi ţin predica. Nobili, voi staţi deoparte. GAZDA

Iisuse, ce comedie pe cinste, să n-am parte!

(*Ibid*.)

Indiferent de locul unde este montat, orice spectacol reclamă prezenţa unui spectator. Odată asigurată această prezenţă, dispozitivul reprezentaţiei e complet, iar operaţiunile propriu-zise pot începe.

FALSTAFF

Nu plânge, dulce regină; lacrimile ce-ţi curg sunt în zadar. GAZDA

Oh, tatăl, ce serios rămâne la faţă! FALSTAFF

Pentru numele lui Dumnezeu, cinstiţi lorzi, luaţi-o de-aici pe îndurerata regină; Căci lacrimile i-au înecat zăgazurile ochilor.

GAZDA

Iisuse, cum face, zici că-i leit unul din pişicherii ăia de actori!

(*Ibid*.)

Entuziasmată de interpretarea lui Falstaff, spectatoarea o asimilează celei a unor actori de meserie, experimentaţi în arta de a amuza publicul. Teatrul simulat izbuteşte, aşadar, să se ridice la nivelul teatrului profesionist… pentru asta fiindu-i suficientă folosirea aceloraşi ingrediente şi manipularea lor cu aceeaşi îndemânare. Omagiul adus lui Falstaff este unul deosebit, căci, improvizând, acesta reuşeşte o performanţă de natură să o farmece pe spectatoare şi să o facă să-l considere egalul unui actor adevărat. Prestaţia celor doi i se pare identică.

FALSTAFF

Linişte, cinstită halbă; linişte, doamnă ameţeşte-creieri. Harry, stau eu şi mă-ntreb nu numai unde-ţi petreci tu timpul, dar şi cu cine

te-nsoţeşti: că, se ştie, muşeţelul cu cât îl calci, el mai mult creşte, dar tinereţea cu cât o consumi, cu-atât mai repede se duce pe apa sâmbetei. Că eşti fiul meu, pe de-o parte am cuvântul maică-tii, dar despre partea mea sunt şi eu convins, mai ales după ticul ăsta rău la ochi şi cum îţi atârnă buza ca la nătărăi. Ei şi dacă eşti fecioru-meu, atunci care-i problema? De ce, fiind tu fiul meu, faci de te observă toată lumea? S-ajungă sfântul soare un chiulău care gustă la mure? O întrebare care nu se pune. E o chestie.

Harry, de care-ai auzit tu de multe ori, aici în ţară oamenii îi zic păcură: păcura asta, cum au scris-o de demult cronicarii, murdăreşte; la fel şi gaşca din jurul tău: Harry, eu nu-ţi vorbesc la beţie, ci înlăcrimat, nu de plăcere, ci de durere, nu numai cuvinte din vârful buzelor, dar jalea din mine: cu toate astea, există un om de virtute în preajma ta, nu-l ştiu pe nume.

PRINŢUL HENRIC

Ce fel de om e, te rog, maiestate?

FALSTAFF

E un om impozant şi distins, corpolent, pe cinste; are o înfăţişare veselă, ochi plăcuţi şi o ţinută nobilă; pe cât îmi pare, e în vârstă de vreo cincizeci de ani, sau, ca s-o zic pe-a bună, bate mai degrabă spre şaizeci; acu' mi-aduc aminte şi cum îl cheamă, Falstaff: dac-ar fi să fie omul ăsta dedat la rele, înseamnă că a reuşit să mă-nşele rău de tot; căci, Harry, eu văd virtutea întipărită pe chipul lui. Dacă pomul se cunoaşte după roade, atunci spun, ceea ce reiese evident, că Falstaff este plin de virtute: pe el să-l păstrezi, pe ceilalţi îndepărtează-i. Şi-acum spune, ticăloase, spune-mi mie pe unde-ai umblat luna asta?

(*Ibid.*)

Teatrul poate servi drept mijloc de propagandă, chiar şi deşănţată – ca în cazul de faţă –, dar tentativa lui Falstaff e înduioşătoare prin naivitatea ei… el crede sincer în puterea de convingere a unui discurs public proiectat în contextul unei situaţii teatrale improvizate. Reprezentaţia amplifică impactul acestui discurs, inoculându-i valori publicitare mincinoase. Dar oare vor reuşi ele să păcălească pe cineva? Greu de crezut.

PRINŢUL HENRIC

Aşa vorbeşte un rege? Ia fă tu rolul meu şi îl joc eu pe tata.

FALSTAFF

Adică mă detronezi? Dacă eşti tu în stare să fii măcar pe jumătate cât mine de grav şi maiestuos, în cuvinte şi port, să mă spânzuri de labe, ca pe-un iepure ori şoldan colo-n târg.

(*Ibid*.)

Umor shakespearian: situaţia teatrală e asemănată, în bătaie de joc, cu o situaţie politică – schimbarea rolurilor echivalează cu o detronare! mai mult decât atât: jucând rolul regelui, Falstaff îşi acordă, ironic, statutul acestuia… într-adevăr, teatrul poate da naştere unor astfel de confuzii pasagere. De altminteri, flatându-se, actorul nostru improvizat îşi atribuie şi calităţile care asigură reputaţia unui actor veritabil: gravitate, grandoare, atât la nivelul declamaţiei, cât şi la acela al gesticulaţiei. El vorbeşte ca un obişnuit al sălilor de spectacol şi ca un expert în arta interpretării, pe deplin conştient de propria-i valoare. În sinea lui, Falstaff se simte actor. Şi se făleşte cu asta.

PRINŢUL HENRIC

(*Luând locul lui Falstaff*) Gata, m-am instalat.

FALSTAFF

Şi eu aici, în picioare: fiţi voi judecătorii, domnilor.

(*Ibid*)

Situaţia teatrală se precizează graţie poziţiilor adoptate de către interpreţii improvizaţi, dar niciun act teatral nu se poate dispensa de aprecierea unui public, de judecata sălii. Aici, prezenţa publicului e şi ea simulată, tocmai pentru ca reprezentaţia să fie completă. Numai că flagranta inversare a rolurilor are drept consecinţă inversarea discursurilor… Pe scena lumii, repartizarea rolurilor nu e câtuşi de puţin inocentă şi, jucându-şi rolul, un personaj poate fi huiduit sau recompensat în funcţie de aprecierea acordată acestui rol de către cei din jur.

PRINŢUL HENRIC

Ei, Harry, tu de unde vii?

FALSTAFF

Din Easteheap, nobilul meu domn.

PRINŢUL HENRIC

Am auzit plângeri foarte serioase pe seama ta.

FALSTAFF

Pe dracu', sire, nişte minciuni: nici vorbă, să vezi ce te mai distrezi cu mine, ca prinţ în floarea tinereţii, să fiu al naibii.

PRINŢUL HENRIC

Înjuri, băiat fără maniere? De-acum să nu te mai arăţi în ochii mei. Te-ai rupt cu brutalitate de căile harului: un diavol te bântuie, sub chipul unui individ gras şi bătrân; un butoi de om, care ţi-e tovarăş. Ce ai tu de vorbit cu dulapul ăla ticsit de umori, depozitul ăla de animalitate, un sac umflat de tuberculoze, un poloboc de vin de Spania, o desagă de maţe, un bou de Manningtree răscopt şi cu budinca în burdihai, nobilul viciu, sfruntarea cu păr alb, părintele mitocanilor, vanitatea senilă? El la ce e bun decât să deguste vinul şi să-l dea pe gât? Unde e el curat şi ordonat, decât la tranşatul claponilor pe care-i înfulecă? La ce alta e isteţ decât la înşelăciune? La ce e meşter, decât la ticăloşii? La ce e ticălos, dacă nu la tot ce există? în ce constă meritul lui? În nimic.

FALSTAFF

Aş vrea să te pot urmări, excelenţă: la cine se referă domnia ta?

PRINŢUL HENRIC

Acel corupător de tineri scelerat şi abominabil, Falstaff, Satana hodorog şi cu barba albă.

FALSTAFF

Domnul meu, îl cunosc pe omul ăsta.

PRINŢUL HENRIC

Ştiu că-l cunoşti.

FALSTAFF

Dar să spun că în el zace mai mult rău decât în mine ar însemna să spun ceea ce nu ştiu. Că e bătrân, asta da, e păcat şi se vede în părul lui alb; dar că ar fi, cu tot respectul spun, vreun codoş, asta o neg cu tărie. Dacă vina lui sunt vinul şi zaharicalele, Dumnezeu să-i apere pe cei vinovaţi! Dacă a fi bătrân şi vesel e un păcat, înseamnă că mulţi gospodari bătrâni ar trebui condamnaţi: dacă a fi gras înseamnă să fii detestat, înseamnă că neamul cel slab al lui Faraon ar trebui iubit. Nu, domnul meu; surghiuneşte-l pe Peto, surghiuneşte-l pe Bardolph, surghiuneşte-l pe Poins: dar nu-l surghiuni din anturajul lui Harry pe bunul Jack Falstaff, Jack Falstaff cel cumsecade, Jack Falstaff cel drept, Jack Falstaff cel viteaz şi cu atât mai viteaz cu cât este bătrânul Jack Falstaff: surghiuneşte-l pe grăsanul de Jack şi-nseamnă că ai surghiunit lumea întreagă.

PRINŢUL HENRIC

Ba da, asta voi face.

(*Ibiel*)

Teatrul poate să spună orice… ce lecţie de relativitate ne dă Shakespeare! în lumea noastră nu există nicio certitudine, iar poziţiile pot varia şi se pot contrazice în permanenţă. În acest „teatru simulat" devenim conştienţi de posibila permutare a rolurilor şi de tot ceea ce ea produce ca „răsturnare" a valorilor. Care e faţa şi care e reversul medaliei? Caruselul rolurilor ne interzice să le fixăm o dată pentru totdeauna.

Deghizare şi iluzie

[*Maria dă Bufonului costumul în care să se deghizeze*.]

MARIA

Ba, eu te rog să pui pe tine mantaua asta şi barba; fă-l să creadă că eşti Sir Topas, preotul […]

BUFONUL

Bine, pun asta pe mine, mă disimulez; de-aş fi eu primul care se disimulează îmbrăcat în sutană.

(*Noaptea regilor*, Actul IV, Scena 2)

A

În aceste secvenţe de „teatru simulat" apar remarci implicite asupra actului teatral, asupra naturii şi mecanismelor sale. Căci teatrul fabricat „în viaţa reală" respectă aceleaşi principii ca teatrul profesionist. Ori de câte ori este vorba despre acest tip de activitate, dispozitivul de reprezentare necesar nu se schimbă, indiferent dacă e instalat pe o scenă sau în plin cotidian.

Aşadar, nu se poate face teatru în absenţa accesoriilor destinate să modifice fizionomia şi să asigure reuşita acelei *amăgiri* erijate în prealabil al oricărei reprezentaţii. Teatrul nu se mulţumeşte decât rareori cu corpul „natural"; el îl metamorfozează, îi dă o altă înfăţişare, „maschează" realul. Disimularea e consubstanţială teatrului, ea pretinzând, firește, instrumentaţia indispensabilă şi o mare abilitate în mânuirea acesteia.

BUFONUL

[…] pentru că, aşa ca bătrânul călugăr de la Praga, care nu văzuse în viaţa lui pană şi cerneală, i-a spus, mucalit, unei nepoate a Regelui Gorboduc: „Asta asta este este"; aşa şi eu, fiind venerabilul Pastor, sunt venerabilul Pastor; fiindcă ce e «asta» decât «asta» şi «e» decât «e»?

(*Ibid*.)

Bufonul reflectează asupra raportului dintre *afişa părea*. Feste

rostește aici o frază genială, formulează visul dintotdeauna al teatrului, idealul lui. Măscăriciul „travestit" grație costumului său ajunge în cele din urmă să creadă sincer în rolul pe care îl joacă, convins fiind că, filosofic vorbind, ceea ce ia forma realului sfârșește prin a deveni real. În acest sens, el se disociază de opinia, evocată în aceeași *Noapte a regilor*, potrivit căreia actor e acela care „nu este ceea ce reprezintă", aserțiune care nu face decât să întărească viziunea curentă asupra actorului. Ei bine, Feste gândește altfel: din punctul lui de vedere, aparența capătă semnificația unei realități, iar el *este* în mod efectiv ceea ce doar *pare să fie*. „Nebunul" lui Shakespeare vede actorul așa cum îl vedea și Artaud, un actor capabil să producă un „efect de adevăr", un actor neumbrit de acea bănuială de irealitate ce planează de obicei asupra actului teatral. Astfel, în aceeași piesă, intervin, disociate, două atitudini distincte față de actor, considerat fie sub aspectul disimulării lui („travestirea" prin costum și accesorii), fie sub aspectul sincerității lui (contopirea deplină cu rolul). Teatrul în care domnește „a părea" poate fi oricând destabilizat de prezența lui „a fi", „aparenței" îi poate lua oricând locul o „existență" ce se crede, în „nebunia" ei, perfect reală… Eterna sfâșiere shakespeariană…

MARJA

(*Bufonului*) Puteai să faci asta și fără sutană, fără barbă, tot nu te vede. […]

SIR TOBY

Vorbește-i cu vocea ta.

(*Ibid*.)

Teatrul, loc al adevărurilor succesive și contradictorii. Aceeași „regizoare", Maria, care la începutul scenei făcea din folosirea accesoriilor o condiție *sine qua non* a teatrului, preferă acum o altă formă de reprezentare, mai sobră, mai austeră, unde actorul, renunțând la vechile „deghizări", acționează prin simpla sa poziționare spațială. Fapt ce ne amintește de numeroase reprezentații moderne în care unghiul de vedere și locul spectatorului produc un efect teatral, fără ajutorul niciunui alt element exterior. E suficient ca cineva să se afle în situația de a *vedea* pe altcineva în postură de actor, cum spune Brook, pentru ca actul teatral să se producă. Recursul la voce, unealta cea mai subtilă a teatrului… se poate converti în experiență spațială, căci Bottom, am mai spus-o, afirma (aproape parafrazând discursul lui Robert Wilson) că „vede o voce" (*Visul unei nopți de vară*, Actul V,

Scena 1). În strategiile practicii teatrale, vocea deține un rol special, dar numai regizorii cei mai rafinați știu să îi exploateze virtuțile. Căci aceasta pretinde un grad maxim de abstractizare, o depășire a „materiei", materie ale cărei limite le deplânge deseori Shakespeare însuși. Teatrul „vocilor", teatru la fel de înșelător ca și celălalt, dar teatru *diferit*, *altfel*… Mai încolo vom asista la o improvizație a lui Feste bufonul (*alias* Topas) bazată doar pe variațiunile de timbru și de intonație ale propriei sale voci, care, schimbându-se, capătă valoarea unei veritabile deghizări.

MARJA

[…] Vreau să rămân singură cu Monsieur Malvolio: dacă nu reușesc eu să-l prostesc și să-l fac de râsul curcilor, înseamnă că n-am minte nici cât să mă culc în patul meu: […] Un împieliţat de puritan, care se gudură, un măgar afectat care învață pe dinafară niște expresii pompoase și le declamă în tirade:

(*Noaptea regilor*, Actul II, Scena 3)

Maria contează mult pe resursele teatrului improvizat, „capcană" concepută de ea pe baza cunoașterii exacte a identității și a cusururilor lui Malvolio. Dispozitivul elaborat a ținut seama de toate datele acestei cunoașteri prealabile: ca și Hamlet, Maria improvizează o „cursă de șoareci" nu pentru a descoperi ceva nou, ci pentru a obține confirmarea unor lucruri deja știute. O altă instrumentalizare a teatrului și a puterilor lui! Dar diferențele nu au nicio importanță câtă vreme scopul rămâne același.

MARIA

Voi lăsa uitată în calea lui o scrisoare de dragoste anonimă; în care el să se recunoască descris întocmai după culoarea bărbii, după forma coapsei, după mers, expresia ochilor, frunte și figură. Știu să imit excelent scrisul stăpânei mele: […] Vă garantez că ne vom distra împărăteşte: […] Vă postez pe voi doi – și bufonul ăla să fie al treilea – în locul unde e imposibil să nu dea peste scrisoare: ca să vedeți cum o interpretează.

(*Ibid*.)

Succesul oricărui spectacol depinde nu numai de prezența unui public, ci și de dispunerea cea mai potrivită a acestuia în spațiu. Știm bine cât de mult s-au concentrat căutările teatrale din secolul XX asupra găsirii unei amplasări cât mai avantajoase, atât sub aspectul unei bune vizibilități a spectacolului, cât și sub acela al fructificării ei în

planul percepţiei şi al sensului subliminal pe care aceasta îl generează. Noi, cei din sală, percepem diferit lucrurile dacă privim de la înălţime scena sau dacă suntem aşezaţi în jurul ei, dacă suntem puţini sau mulţi la număr, dacă spaţiul atribuit face din noi nişte privilegiaţi conştienţi de favoarea ce li s-a acordat sau nişte *voyeuri* perverşi. În *Noaptea regilor*, ca şi în cazul reprezentaţiei strict teatrale de la Elsinore, Maria, aidoma lui Hamlet, insistă asupra plasării sub o supraveghere atentă a platoului „de joc", condiţie imperativă a sesizării efectelor capcanei montate cu ajutorul teatrului improvizat. Maria vrea să-l prindă în „cursa ei de şoareci" pe Malvolio, dar consecinţele îi vor depăşi cu mult intenţiile:

Malvolio îşi va pierde minţile. Dovadă peremptorie a puterilor teatrului.

FABIAN

Sigur că vin: decât să pierd o iotă din farsa asta, mai bine să şi mor, fiert de plictis. […]

MARIA

Intraţi cu toţii în desişul de cimşir: Malvolio tocmai vine încoace: de-o jumătate de oră stătea mai încolo, la soare, luând tot felul de poze în faţa propriei lui umbre: voi, în glumă, urmăriţi-l; să ştii că scrisoarea asta o să-l transforme într-un gânditor imbecil. Ascundeţi-vă, ca să ne iasă poanta!

(*Ibid*., Actul II, Scena 5)

Spectatorul este un *voyeur*, iar plăcerea lui îşi are întotdeauna sursa în specificul dispozitivului supravegherii: să vezi fără să fii văzut!

MALVOLIO

Fiind de trei luni căsătorit cu ea, şezând în jilţul autorităţii mele… […] Iar apoi, să adopt umoarea potrivită cu statutul meu: îmi plimb privirea gravă pe deasupra lor, în sensul că îmi ştiu bine rangul şi sper că şi ei îşi cunosc poziţia lor, după care am să cer să vină la mine rubedenia… […] în acest timp mă încrunt; şi poate-mi întorc ceasul, ori mă joc cu – vreo bijuterie scumpă. […] Îi întind mâna în felul acesta, reprimându-mi zâmbetul familiar cu o privire stăpânită, austeră – (*Ibiel*)

Spre deosebire de şireata şi inventiva Maria, Malvolio recurge, pe „scena" improvizată în mijlocul parcului, la repertoriul răsuflat al semnelor teatrale consacrate ca atare: el plănuieşte să se umfle în pene în faţa publicului, să se folosească ostentativ de unele accesorii şi să

exploateze câteva jocuri de mimică… Shakespeare enumeră aici ticurile derizorii împrumutate de Malvolio de la un actor mediocru, redus la o sumă de clişee învechite. Iată, aşadar, faţă în faţă, teatrul mobil, diseminat şi viclean al Mariei şi fanfaronada caraghioasă a unui cabotin prăfuit.

FABIAN

Nu, răbdare, ca să nu rupem firele intrigii.

(*Ibid*.)

Cerându-i lui sir Toby să se calmeze, Fabian confirmă un adevăr: prin reacţiile lui, publicul poate participa la capcana teatrală (ca un adevărat complice al autorilor complotului) sau o poate da în vileag. Aceste reacţii au un impact imediat asupra efectelor reprezentaţiei.

FABIAN

Nu-mi dau eu rolul în farsa asta nici pentru o rentă de-o mie de livre din partea Şahului persan.

(*Ibid*.)

Dorinţa fierbinte de a asista la momentul când Malvolio, actor fără s-o ştie, va citi scrisoarea, atestă imensa plăcere pe care o poate produce jocul teatral!

[*Maria îi invită să-l privească pe Malvolio deghizat*.]

MAR IA

Dacă vreţi să muriţi de râs […], Malvolio mascat în păgân, un adevărat haiduc […] şi-n ciorapi galbeni!

TOBY

Şi cu jartierele încrucişate?

(Ibid. Actul HI, Scena 2)

Capcana a funcţionat, iar Malvolio „deghizat" s-a convertit în „actor" pentru spectatorii care au luat parte la cruda farsă pe care tot ei o puseseră la cale şi la care teatrul improvizat îşi adusese o contribuţie deloc neglijabilă. După cum tot „teatrul improvizat" va fi cel ce va interveni în renghiul pe care nobilii vor să i-l joace beţivanului Sly în prologul la *îmblânzirea scorpiei*.

DOMNUL

Oh, bestie monstruoasă! Cum minte ca un porc! Moarte întunecată, cât îţi este chipul de rău şi respingător! Domnilor, am să-i joc un renghi beţivului ăstuia. Ce credeţi, dacă-l punem într-un pat, îmbrăcat în haine scumpe, cu inele pe degete, Iar la pat, o delicioasă masă-ntinsă, Cu nişte servitori pe cinste lângă el când se trezeşte, N-o

să uite oare atunci, cerşetorul ăsta, cine este? […]

Aidoma visului de mărire sau unei iluzii vane. Luaţi-l atunci şi ocupaţi-vă cum trebuie de farsă: […] Voi să-l convingeţi că a fost un nebun; Iar când zice asta şi el, spuneţi-i că visează, […]

Ridicaţi-l cu grijă, la pat cu el;

Şi când se trezeşte să fiţi la locurile voastre fiecare.

[*Câţiva îl scot pe SL Y. Sunete de trompetă*.]

DOMNUL Cine e?

SERVITOR

Dacă nu-ţi este cu supărare, stăpâne, sunt nişte actori care-au venit să-şi ofere serviciile.

Intră actorii.]

DOMNUL

Hei, aţi sosit la timp;

Fiindcă tocmai pregătesc o farsă

Şi priceperea voastră-mi poate fi de mare ajutor.

Astă-seară un lord va dori să vă asculte:

Dar mă-ntreb dacă vă veţi putea stăpâni.

Văzând cât se poartă el de ciudat – UN ACTOR

N-avea teamă, domnule: ştim bine să ne stăpânim, poate să fie şi cel mai extravagant ins de pe lume.

(*îmblânzirea scorpiei*, Inducţia I)

SLY

Eu îs Christophero Sly; nu-mi ziceţi mie «înălţime» sau «domnia voastră»: n-am pus în viaţa mea limba pe vin de Spania […] şi ce mă-ntrebaţi pe mine de haine, care să le port; că n-am mai multe haine ca spinări şi nici ciorapi mai mulţi decât picioare […]

DOMNUL

Din asta se trage că rudele îţi ocolesc casă, îi ţine la distanţă această ciudată nebunie a ta. O nobile lord, gândeşte-te la naşterea ta, […]

Fiecare aşteaptă, la locul lui, poruncile tale. Doreşti muzică? Ascultă! Apollo cântă […] Eşti un lord, un lord şi nimic altceva: Soţia ta e mai frumoasă

Decât toate femeile din aceste vremuri ale decăderii.

SLY

Sunt eu un lord? Şi am o asemenea soaţă?

Ori visez? Ori visam înainte?

De dormit nu dorm: văd, aud, vorbesc; […]

AL DOILEA SERVITOR […] Ai fost într-un vis toţi aceşti cincisprezece ani; Sau când erai treaz, trezia ta era ca somnul. […]

SLY

Madam nevastă, spune-mi că am visat

Şi c-am dormit vreo cincisprezece ani sau şi mai bine.

PAJUL

Lord întreit de nobil, eu te implor să mă mai ierţi o noapte, două, Sau, dacă nu atâta, măcar pân-la apus:

Că mă voi absenta de la patul tău:

Sper că acest motiv îmi întăreşte scuza.

SLY

A-ha, atâta o-ntăreşte că mult nu mai pot aştepta. Însă n-aş vrea deloc să cad iar în visele mele: aşa că, în ciuda sângelui şi cărnii, am să aştept.

Intră un MESAGER

MESAGERUL

Actorii domniei tale, aflând că te-ai vindecat

Vin să-ţi joace o frumoasă comedie; […]

SLY

Ia uite-ai naibii, păi, să joace. Nu-i comandia cum ar fi jocul de Crăciun, sau o jonglerie?

PAJUL

Nu, domnul meu; e un material şi mai plăcut.

SLY

Adică ce, material de casă?

PAJUL

E un fel de istorie.

SLY

[…] Vino-ncoa' madam nevastă de şezi lângă mine.

(*îmblânzirea scorpiei*, Inducţia II)

Niciodată Shakespeare nu a fost, mai mult decât în acest prolog deseori sacrificat, autorul baroc care, folosindu-se de virtuţile teatrului, cultivă deliberat confuzia dintre vis şi realitate. Actorii, oricât de mediocri sau de jalnici ar fi ei, rămân maeştrii de neîntrecut ai iluziei… doar se pricep atât de bine să înşele publicul! Iar când ne gândim că Hamlet se servea de actori pentru a verifica spusele fantomei, devine de-a dreptul ameţitoare constatarea dicotomiei

shakespeariene dintre teatru ca practică generatoare de adevăr, pe de o parte, de amăgire şi de mistificare, pe de altă parte, astfel încât deruta în care ne aflăm nu ne mai îngăduie să deosebim ceea ce e adevărat de ceea ce nu e decât o închipuire.

Shakespeare nu încetează nicio clipă să ilustreze această ambiguitate fundamentală a teatrului, ambiguitate care face ca această artă să fie deopotrivă nobilă şi josnică, fascinantă şi detestabilă. Nimeni nu va afirma mai insistent decât el, într-un lung discurs implicit şi difuz, dublul său raport cu teatrul: de dragoste şi de ură. Nicio opţiune definitivă nu este posibilă între cele două şi, dacă admitem că adevărul există şi că poate fi formulat, atunci el constă aici în acceptarea acestei contradicţii insolubile. Şi totodată vitale. Shakespeare nu ne dă de ales: teatrul înşală şi în acelaşi timp dezvăluie, păcăleşte şi revelează, aşa că toate capcanele şi toate trădările îi sunt permise, cum se întâmplă, de pildă, în *Zadarnicele chinuri ale dragostei*:

PRINŢESA Atunci, pădurarule, prietene, care e tufa? Unde să stăm să jucăm crima?

(*Zadarnicele chinuri ale dragostei*, Actul IV, Scena 1)

Primul pas este instalarea capcanei teatrale. Strategie barocă prin excelenţă.

HOLOFERN

Domnule, mata ai să prezinţi dinaintea ei pe cei Nouă Eroi Fără Prihană. […] Cred că nimic nu e mai nimerit decât să-i prezinţi pe cei Nouă Eroi Fără Prihană.

SIR NATHANIEL

Unde găseşti oameni atât de valoroşi încât să-i reprezinte?

HOLOFERN

Joshua, chiar dumneata; eu şi acest nobil domn, Iuda Maca beul; ţăranul ăla mare la stat, cu încheieturi puternice, va trece de Pompei cel Mare; pajul să fie Hercule – ADRIANO DE ARMADO

Să iertaţi, domnule; eroare: el nu e nici cât un deget de-al lui Hercule: nici cât e capul la măciuca lui.

HOLOFERN

Îl va reprezenta pe Hercule copil. […]

ADRIANO DE ARMADO Şi restul Eroilor?

— HOLOFERN

Pe trei din ei îi joc eu.

MOTH / ŢÂNŢAR Un domn întreit de nobil! […]

ADRIANO DE ARMADO

Trebuie să avem, dacă asta nu prea merge, şi vreun număr fistichiu de rezervă. Urmăriţi-mă vă rog.

HOLOFERN

Via, bunule Dull! Tu n-ai scos pân-acum nicio vorbă.

DULL

Dar nici n-am înţeles vreo vorbă, domnule.

HOLOFERN

Allons! Să te folosim şi pe tine.

DULL

Eu mă bag la vreun dans, sau aşa ceva; ori poate să cânt la tamburină pentru Eroi şi ei să se prindă în joc.

HOLOFERN

Cinstite Dull, minte grea! Gata de-acum, să ne ducem la jocul nostru!

(*Ibid*., Actul V, Scena 1)

Iată discursul unui meseriaş care ştie că prima dificultate a montării unui spectacol este respectarea asemănării fizice a interpretului cu personajul pe care îl joacă: or, ca „regizor", el va trebui să îşi facă distribuţia cu oamenii de care dispune, chiar dacă pentru asta va fi nevoit să modifice textul, să renunţe la o scenă sau să încalce convenţia. Nu e acum momentul să alerge după perfecţiune! Dimpotrivă, e cazul să acţioneze şi încă repede, să accelereze, ca şi Hamlet, ritmurile! Odată decizia luată, ea trebuie pusă în aplicare în cea mai mare viteză. Lege a tuturor artiştilor care au practicat un teatru concret, imediat, material, disociindu-se astfel de logica grupărilor şi a oamenilor de teatru care, în laboratoare sau studiouri, adoptă ritmuri diferite de lucru şi îşi acordă lungi perioade de antrenament şi de repetiţii.

[*Boyet o avertizează pe Regina Franţei că „moscoviţii", tineri galanţi care le făceau curte doamnelor, pun la cale o farsă*.]

BOYET

Acum vreo jumătate de oră mă gândeam să-nchid ochii la răcoroasa umbră a sicomorului; Dar, iată! Odihna plănuită mi se-ntrerupe, Când spre umbră văd că se îndreaptă Regele şi tovarăşii lui: obosit M-am strecurat alături într-un desiş şi-am auzit ceea ce auziţi acum şi voi, Că ei vor veni pe rând aici, deghizaţi. Au drept

mesager un paj destul de şmecher.

Care şi-a învăţat bine solia pe dinafară:

Ca gesturi şi intonaţie aşa cum l-au instruit; []

Asta vor face, asta vor face: îmbrăcaţi, îmi pare După felul moscoviţilor sau al ruşilor. […]

PRINŢESA

Chiar aşa? Galanţii de ei vor fi puşi la încercare; Pentru că, doamnelor, şi noi vom fi mascate, fiecare; Şi niciun bărbat nu va avea îngăduinţa, Oricât ne-ar ruga, să vadă doamnele la faţă. […]

Nu-i păcăleală mai tare decât aceea prin care dejoci o păcăleală, Aşa că împotriva lor întoarcem farsa pe care ne-au pregătit-o: Rămânem pe terenul nostru şi ce vom mai râde noi de jocul pe care l-au plănuit.

Iar ei, batjocoriţi, de ruşine vor pleca.

(*Ibid*., Actul V, Scena 2)

Apelul la „teatrul improvizat" a devenit o obişnuinţă: el este nu numai joc, ci şi test, punere la încercare a cuiva, procurându-le astfel „improvizatorilor" o dublă plăcere. Numai că totul poate lua o întorsătură neaşteptată atunci când, prin „delict de informare", personajele vizate sunt înştiinţate din timp de ceea ce li se pregăteşte, intrând astfel în posesia unor informaţii ce le dau posibilitatea să-şi ia unele măsuri de precauţie şi să răstoarne situaţia. „Suprainformate", ele pot acum deturna capcana „teatrală" în avantajul lor: femeile se vor deghiza şi vor schimba între ele cadourile primite de la admiratorii care sperau să le identifice după aceste „semne de recunoaştere". Şi astfel vedem cum e pusă în aplicare strategia „stropitorului stropit": spectacolul prevăzut va fi integral perturbat prin schimbarea indiciilor identitare.

După spectacolul „moscoviţilor".]

PRINŢESA […] Ce ne facem noi.

Dacă se-ntorc, sub adevăratul lor chip, să ne câştige favorul?

ROSALINE

[…]

Ne vom plânge la ei de nebunii care-au fost aici mai-nainte, Mascaţi în moscoviţi, în haine ca vai de lume; Şi ne vom întreba cine-or fi fost şi în ce scop Au venit la cortul nostru să ne prezinte Un amărât de spectacol, cu un prolog prost însăilat.

Aduşi de-o trăsură caraghioasă, de două parale.

(*Ibid*.)

Sunt enumerate aici câteva dintre acuzele (de altfel curente) care compun imaginea unui spectacol mediocru sub toate aspectele. Implicit, o asemenea jalnică performanţă nu poate fi decât ineficientă şi, pe deasupra, de-a dreptul ruşinoasă pentru cei ce s-au pretat la o asemenea mascaradă.

BEROWNE

[*Se declară învins fiindcă a fost recunoscut sub mască*.]

N-am să mai vin niciodată mascat la o prietenă.
Nici nu mai rostesc rime dulci, ca un orb cântăreţ din lăută!
Expresii de tafta, cuvinte delicate de mătase.
Hiperbole în câte trei etaje, preţioasă afectare.
Figuri pedante; muştele astea de vară
M-au umplut de gărgăunii ostentaţiei:
Mă lepăd de acestea; şi promit aici.
Pe această mănuşă albă; – cât este de albă mâna, Dumnezeu ştie!
— Că toată curtenia mea o voi exprima
Cu da-uri de sac rugos şi nu-uri de cânepă cinstită.

(*Ibid*.)

Viciile teatrului sunt întotdeauna duble pentru Shakespeare: e vorba fie de o practică rudimentară, grosolană, primitivă, fie de un formalism exagerat, vizibil în manierismul vocabularului şi în artificialitatea expresiei. Ambele erori îl irită în egală măsură, iar aici le găsim formulate mai întâi de Rosalinda şi apoi de Berowne, iubitul ei, ca şi cum cei doi parteneri ar fi intentat împreună un dublu proces teatrului.

Mai modest, un alt spectacol se încheagă cu mari eforturi: intermezzoul celor „Nouă Eroi Fără Prihană", jucat doar de… trei dintre protagonişti. Văzându-l pe rege că ezită, prinţesa intervine.

PRINŢESA

Ba nu, domnul meu, acum dă-mi mie întâietate: Gluma cea mai bună este aceea care ştie cel mai puţin cum să placă:

Acolo unde e zel prea mult ca să mulţumeşti, mulţumirea Moare, exagerând felul prezentării: Confuzia formelor naşte hazul cel mai mare, şi lucruri importante pot să piară în efortul de a se naşte.

BEROWNE

O descriere exactă a farsei noastre, domnule.

(*Ibiel*)

Motiv recurent: teatrul poate să placă, să încânte, datorită nu atât unui program estetic savant ori unei elaborări atente, minuţioase, cât implicării actorilor, dăruirii lor, simbiozei dintre actor şi rol. Teatrul va produce întotdeauna o surpriză, un efect neaşteptat care va seduce. Important este însă, înainte de toate, ca noi să credem în această posibilitate a lui de a ne bucura şi desfăta chiar şi cu mijloace modeste, adică nerecurgând la procedee artificiale, la un fast sau la o emfază până la urmă plictisitoare. Shakespeare face aici elogiul unui teatru „naiv", un teatru al naturaleţei, al firescului.

REGELE

Vom avea, fără îndoială, o frumoasă înfăţişare a Eroilor. El îl reprezintă pe Hector din Troia; ţăranul, pe Pompei cel Mare; preotul paroh, pe Alexandru; pajul lui Armado, pe Hercule; pedantul, pe Iuda Macabeul: şi dacă ăştia patru Eroi fac faţă la primul rol, cei patru îşi schimbă costumele, să-i joace şi pe ceilalţi cinci.

(*Ibid*.)

Distribuţia seamănă cu aceea a meşteşugarilor din *Visul unei nopţi de vară*: unor amatori li se încredinţează roluri ce le depăşesc cu mult posibilităţile. Spectacolul urmează să le testeze înzestrarea.

COSTARD *Eu sunt Pompei*…

BOYET

Minţi, tu nu eşti Pompei.

COSTARD *Eu sunt Pompei*…

BOYET

Cu un cap de leopard până-n genunchi. BEROWNE

Bine zis, mucalit bătrân ce eşti: trebuie să ne împrietenim. COSTARD

Eu Pompei sunt, *Pompei supranumit cel Gros*…

DUMAIN Cel Mare.

COSTARD

Aşa e, «*Mare*», domnule: – *Pompei supranumit cel Mare*;

Care de multe ori pe câmpul luptei, cu pavăză şi scut, duşmanul am făcut să asude: *Călătorind pe coasta aceasta, am ajuns din întâmplare aici, şi la picioarele acestei frumoase fete din Franţa eu depun armele*, Când domnia ta vei spune, «*Mulţumesc*, *Pompei*», eu gata, am terminat.

PRINŢESA

Multe mulţumiri, măreţule Pompei.

COSTARD

Nu merit eu chiar atâta; dar sper c-a fost perfect: am făcut doar o mică greşeală acolo la «*Mare*».

(*Ibid*.)

Iată, aşadar, cât de greu e să instaurezi convenţia teatrală, mai ales pe fondul unei distanţări ironice faţă de personaj. Actorul amator nu se lasă însă descurajat şi se angajează fără rezerve în joc. Entuziasmul lui biruie exigenţele artei, iar încrederea care îl animă trece şi peste obstacolul distanţării. Aşa modestă şi ridicolă cum e, prestaţia lui va fi dusă totuşi la bun sfârşit.

[*Intră SIR NA THANIEL*, *ca Alexandru*.]

NATHANIEL

[…] *Emblema asta zice clar că eu sunt Alisandru* – BOYET

Nasul tău spune că nu, nu eşti, pentru că stă prea drept.

[…]

PRINŢESA

Continuă, viteazule Alexandru.

(*Ibid*.)

Cu un soi de sadism la care cred că au dreptul în virtutea rangului lor, stăpânii ba îi critică răutăcios, ba îi laudă perfid pe naivii „actori”; dezarmaţi, aceştia continuă să joace suportând comentariile când descurajante, când ironic binevoitoare ale asistenţei. Pasajul subliniază dificultatea de a juca în faţa unor spectatori al căror statut social e net superior celui al actorilor diletanţi, angajaţi într-o aventură riscantă.

[*Costard*, *ca un alt Bottom*, *critică sever jocul lui Natbaniel*:]

COSTARD

[*Lui-Sir NATHANIELJ* […] fugi de ruşine, Alisandre.

Sir NATHANIEL se retrage.

Să nu vă fie cu supărare, dar ăsta e un om blând şi cam sărac cu duhul; un om cinstit, vedeţi, dar repede se pierde. E un vecin minunat, parol, excelent la popice: dar în ce-l priveşte pe Alisandru – văi, aţi văzut – asta îl cam depăşeşte.

(*Ibid*)

Constatare cât se poate de banal exprimată, dar extrem de justă: calităţile omeneşti ale unui individ nu vor face niciodată din el, în mod automat, un bun actor. Şi totuşi, numeroşi regizori au crezut în preeminenţa eticului asupra esteticului şi au apărat ideea valorilor

morale generatoare de valoare artistică. Există, desigur, o doză de adevăr în această aserţiune, dar ea nu trebuie considerată o axiomă: ne putem dori ca actorul să fie moral, dar moralitatea lui nu are neapărat o influenţă pozitivă asupra jocului. Gerard Philipe a fost o fiinţă morală prin excelenţă, dar asta nu înseamnă că celebrul Griindgens, atât de blamat pentru simpatiile lui naziste, nu a fost un actor la fel de mare.

HOLOFERN *Eu sunt Iuda*…

DUMAIN

O Iudă!

HOLOFERN

Nu Iscariotul, domnule.

Eu sunt Iuda, *numit şi Macabeul*.

DUMAIN

Iuda Macabeul pe scurt, asta e de-a dreptul Iuda.

BEROWNE

Trădător cu sărutul. Cum dovedeşti că eşti Iuda?

HOLOFERN *Eu sunt Iuda*…

DUMAIN

Cu-atât mai ruşine să-ţi fie ţie, Iudă. HOLOFERN

Ce vrei să spui, domnule? BOYET

Să-l facă pe Iuda să se spânzure. HOLOFERN

Începe, domnule; că eşti mai în etate, ai băut mai mult sirop de soc.

BEROWNE

Bine-adus din condei: Iuda chiar într-un soc a fost spânzurat. HOLOFERN

Nu mă faci tu pe mine să-mi pierd faţa.

BEROWNE Pentru că n-ai faţă.

HOLOFERN Şi asta ce-i?

BOYET

Un cap de lăută. DUMAIN

O măciulie de ac de pălărie. BEROWNE

Faţa Morţii pusă pe-un belciug. LONGAVILLE

Figura de pe un ban roman, tocită că abia o mai vezi. BOYET

Bumbul din mânerul spadei lui Caesar. DUMAIN

Mutra cioplită în dopul de os, înfipt într-o sticlă. BEROWNE

Profilul Sfântului Gheorghe pe-o broşă.

DUMAIN

A-ha, pe o broşă de plumb. BEROWNE

Da, prinsă-n tichia unuia de scoate dinţi. De-acum mergi mai departe, că ţi-am potrivit figura.

HOLOFERN

Ba m-aţi desfigurat de tot. BEROWNE

Fals; te-am făcut feţe-feţe. HOLOFERN

Dar le-aţi dat şi la întors, feţele astea. BEROWNE

Puteai să fii tu şi un leu paraleu, că noi tot aşa procedam

Aşadar, el fiind un măgar, să plece.

Aşa că bun-rămas, dragă Iudo! De ce mai stai?

[…]

HOLOFERN iese.

PRINŢESA

Vai, bietul Macabaeus, cum a fost el încolţit!

(*Ibid*.)

Actorul este pur şi simplu „masacrat", iar textul ne lasă să presupunem vehemenţa unei revolte secrete, dar nestăpânite, faţă de cruzimea unui asemenea comportament. Publicul tratează făptura din faţa lui cu un cinism ludic ce are consecinţe imprevizibile. Căci câţi actori n-au sfârşit într-un ospiciu sau n-au încercat să-şi pună capăt zilelor după un eşec răsunător? Cehov nu mărturiseşte că, după dezastruoasa cădere a *Pescăruşului* la premiera de la Teatrul Alexandrinsk din Sankt Petersburg, s-a plimbat îndelung pe malul canalelor Nevei bântuit de gândul sinuciderii?

(*Intră Armado ca Hector*.]

[…]

BOYET

Ăsta e Hector?

[…]

LONGAVILLE

Are piciorul prea mare pentru Hector.

DUMAIN

Pulpa mai mare, asta da.

BOYET

Nu; e mai dotat pe la glezne.

BEROWNE

Nu poate să fie Hector.

DUMAIN

El sau e un zeu sau un pictor; pentru că face feţe.

[…]

PRINŢESA

Vorbeşte, viteazule Hector: suntem gata fermecaţi.

(*Ibid*.)

Aceeaşi neîncredere batjocoritor exprimată revine de fiecare dată: actorii simt supuşi unui tir de zeflemele atât de necruţător, încât nu mai sunt capabili să joace, fie pentru că li se reproşează incompetenţa profesională, fie pentru că li se contestă asemănarea cu personajul – pe scurt, ei se văd confruntaţi în permanenţă cu obstacolul iniţial. Dar Shakespeare nu evocă oare în felul acesta rezervele cu care sunt întâmpinaţi şi cărora trebuie să le facă faţă actorii ori de câte ori apar pe scenă? Aici, prinţesa găseşte cel mai bun mijloc de a încuraja actorul: i se adresează numindu-l cu numele personajului, formulă care atestă reuşita convenţiei astfel instaurate şi acceptate.

Viaţa ca piesă de teatru şi omul ca actor

RICHARD

Astfel eu într-unul singur joc mai mulţi indivizi Dar niciunul nu-i mulţumit: uneori sunt regele; Şi trădările mă fac să mă doresc cerşetor, Ceea ce şi sunt: apoi sărăcia zdrobitoare Mă convinge că mai bine-aş fi rege; După care sunt rege iar: şi treptat îmi pare că Bolinghroke mă despoaie de regalitate şi că nu mai sunt de-a dreptul nimic.

(*Richard al II-lea*, Actul V, Scena 5)

GLOUCESTER Am să-nec mai mulţi matrozi decât a înecat sirena; Voi spinteca mai mulţi privitori decât un bazilisc; Voi face pe oratorul mai bine decât Nestor.

Voi fi mai tare la înşelăciune decât Odiseu, şi, ca un alt Sinon, voi mai cuceri o Troie. Ştiu să adaug culori unui cameleon, Să schimb forme cu folos ca şi Proteu şi să-i dau lecţii lui Machiavel.

(*Henric al VI-lea*, Partea a III-a, Actul HI, Scena 2)

IAGO

Şi cine va veni să spună că joc rolul sceleratului? Când eu dau un sfat dezinteresat şi onest, Confirmat prin gândire, care este într-adevăr calea De a-l recâştiga pe Maur?

(*Orbello*, Actul II, Scena 3)

IAGO

Atunci mergi mai departe;

Ea care, la tinereţea ei, a ştiut să se prefacă-atât de bine încât a pus pe ochii tatălui ei o pecete ca de stejar […]

(*Orbello*, Actul IE, Scena 3)

RICHARD

Şi par un sfânt cu-atât mai mult cu cât îl joc pe diavol.

(*Richard al III-lea*, Actul I, Scena 3)

CASCA

Dacă nu l-a aplaudat şi nu l-a fluierat pe el (*pe Caesar*) după bunul plac toată adunătura aia de oameni, ca pe actori la teatru, uite, s-ajung eu de mincinos.

(*Julius Caesar*, Actul I, Scena 2)

CLEOPATRA […] Dar să mă ierţi, domnul meu Căci farmecele mele mă omoară, în clipa-n care Ochilor tăi nu sunt pe plac.

(*Antoniu şi Cleopatra*, Actul I, Scena 3)

MERCUTIO Să-mi trag o husă peste faţă, Mască pentru mască.

(*Romeo şi Julieta*, Actul I, Scena 4) COMINIUS

[…] în acţiunea acelei zile Deşi, pus pe scenă, ar fi putut foarte bine juca un rol de femeie.

El a fost în frunte pe câmpul de bătălie, pentru vitejia lui I-au pus pe frunte cununa de stejar.

(*Coriolan*, Actul II, Scena 2)

Aşa cum ştim, Shakespeare adoptase deviza lui Petronius: *Totuşi mundus agit histrionem* (*Lumea întreagă face pe actorul*), înscriind-o chiar pe frontonul Teatrului Globe. Ca să fie exact interpretată, fraza lui Petronius cere ca verbul *agit* să fie înţeles în dublul lui sens, el însemnând deopotrivă *a acţiona*/*a face* şi *a reprezenta*/*a juca*. Aşadar, noi, oamenii, suntem nişte actori ce joacă pe marea scenă a lumii, Shakespeare acordându-i şi acestei aserţiuni două sensuri antinomice. Ideea „simulacrului" este înscrisă de la bun început în faptul de „a juca": „histrionismul" presupune practicarea „jocului", dar a unui joc suspectat de înşelătorie. Astfel încât atunci când jucăm, plăcerea noastră ţine în egală măsură de jocul ca atare, dar şi de minciună, de fals, de amăgire… Şi, cum spunea Aragón în *Teatru*/*Roman*, „a venit vremea să ne prefacem", adică să ne asumăm condiţia actorului prins, ca într-o menghină, în conflictul dintre *adevăr* şi *fals*.

Să joci un rol înseamnă *să simulezi* în numele fie al unei incertitudini identitare, fie al unei strategii. Al unei îndoieli de sine sau,

dimpotrivă, al unui scop politic precis. Simularea tulbură apele, minează încrederea, generează iluzii… Implicit, o astfel de relaţie cu „jocul" califică teatrul ca practică dubioasă, tocmai în virtutea acestei aptitudini a lui de a deforma realul, de a amăgi, de a înşela… Jocul perturbă, derutează şi trezeşte neîncrederea în cei suspectaţi că s-ar deda la un asemenea exerciţiu malefic. Această accepţie a cuvântului „a juca" are consecinţe asupra raportului cu teatrul, teritoriul său predilect, şi cu actorul care îl reprezintă.

„Fiinţa-actor" din viaţă nu face decât să adopte practicile „fiinţei-actor" de pe scenă, ambele părând astfel prinse într-un joc de oglinzi deformante care le înceţoşează imaginea, tocmai din pricină că ele „joacă" (deci „se prefac") sub lumina indiferentă a unor reflectoare: ale platoului ori ale cotidianului. Dacă Evreinoff sau Huizinga vorbesc despre *Homo ludens* ridicându-l la rangul de model propriu ansamblului comportamentelor umane, supuse unei predeterminări implicite, Shakespeare, dimpotrivă, asimilează „jocul" camuflării unor intenţii, mascării unor planuri şi multiplicării identităţilor. Cel ce „joacă" este întotdeauna *plural*… el înrudindu-se în acest sens cu Diavolul, care – toate religiile o atestă – nu este unic, ci multiplu. De la Iago la Richard al III-lea şi la atâţia alţii, personajele înseşi confirmă prin spusele lor această înrudire: „jocul" permite nu numai simulacrul, ci şi atomizarea identităţii unice (a acelei identităţi care se recunoaşte şi se construieşte în timp), fapt ce produce o diversitate proteiformă, derutantă şi înşelătoare. „Jucătorul" îşi poate atinge scopul, dar sfârşeşte inevitabil prin a fi *nimeni*, *nobody*. Majoritatea replicilor formulează această constatare. Omul care „a jucat" observă că şi-a pierdut identitatea, şi-a fărâmiţat-o şi şi-a diseminat-o în nenumăratele roluri pe care le-a interpretat.

SPEED

[*aparte*] Excelentă mişcare! Oh, ce marionetă extraordinară. Acum el va juca dinaintea ei.

VALENTIN Doamnă şi stăpână, o mie de plecăciuni.

(*Doi tineri din Verona*, Actul II, Scena 1)

Pentru desemnarea duplicităţii este folosită în mod curent o metaforă teatrală. Cum se întâmplă aici, unde „marioneta" sugerează instabilitatea şi dependenţa de ordinele altcuiva.

ANTONIO Iau lumea aşa cum este ea, Gratiano; O scenă unde fiecare trebuie să joace un rol iar al meu este să fiu trist.

GRATIANO Atunci să joc eu bufonul:
Ridurile bătrâneţii să mi se tragă din veselie şi râs.
(*Neguţătorul din Veneţia*, Actul I, Scena 1)

Aşa cum există ceea ce se numeşte „domiciliu forţat", un domiciliu pe care ni se interzice să-l părăsim, tot astfel există şi roluri care ne sunt atribuite şi pe care suntem „forţaţi" să le jucăm. Fiecare dintre noi trebuie să-şi asume rolul ce i-a fost repartizat şi, în acelaşi timp, să nu se izoleze de lumea din care face parte. Ba chiar să fie solidar cu semenii lui, precum Gratiano care, din devoţiune pentru melancolicul său partener, înţelege să-şi asume rolul complementar al bufonului.

(*Trebuiej* să-ţi joci rolul în caruselul Fortunei.
(*Henric al VI-lea*, Partea II-a, Actul I, Scena 2)

LEONTES mama ta joacă şi joc şi eu, dar un rol atât de dezonorant, încât la sfârşit Mă vor fluiera până-n mormânt: protest şi dispreţ Vor fi clopotul meu de înmormântare.
(*Poveste de iarnă*, Actul I, Scena 2)
LEONTES
Nobilă Paulina, Condu-ne tu undeva, ca să ne punem în voie întrebări unul altuia, să dăm răspuns despre rolul Pe care l-a jucat fiecare în hăul de timp De când am fost despărţiţi întâi.
(*Poveste de iarnă*, Actul V, Scena 3)

Cum se întâmplă de obicei la Shakespeare, „jocul" are şi o a doua accepţie, contrară celei dintâi. De data aceasta, ideea centrală – conformă cu un vechi adagiu cunoscut încă din Antichitate – este că viaţa nu reprezintă altceva decât un scenariu elaborat de puterea divină, stăpână absolută a lumii. Scenariul consemnează rolurile, distribuite atent, pe care muritorii sunt chemaţi să le interpreteze. Privaţi de liberul-arbitru şi de orice autonomie, muritorii îşi împlinesc destinul respectându-şi cu stricteţe rolul: abaterea de la el antrenează modificarea traseului prescris, generând drame şi suferinţă; dimpotrivă, respectarea distribuţiei divine aduce împăcarea cu sine, armonia interioară, indiferent de rolul atribuit. În cazul acesta, „a juca" nu mai are sensul de a disimula, de a ţese o reţea mincinoasă de identităţi succesive în numele unor scopuri absconse, deci cu atât mai suspecte, ci semnifică, din contră, punerea de acord cu ordinea lumii, respectarea scenariului iniţial conceput de Divinitatea însăşi. „A juca" poate deveni atunci sinonimul lui „a te resemna" pentru a te putea

astfel „realiza”. Fapt ce ne explică de ce declinul motivului „lumii ca teatru” va fi strâns legat de apariţia conştiinţei fiinţei moderne, fiinţă responsabilă şi nesupusă, fiinţă revoltată şi demnă. Fiinţă căreia „să joace” o partitură prestabilită nu poate decât să-i repugne. Omul Luminilor din secolul al XVIII-lea se eliberează de această viziune care dominase concepţia occidentală a „lumii ca teatru” de la greci şi mai ales de la romani încoace.

JAQUES Lumea întreagă e o scenă, Bărbaţii şi femeile nu sunt decât nişte actori: Au ieşirile şi intrările lor;

Fiecare la vremea sa joacă mai multe roluri.
Actele fiind cele şapte vârste. Mai întâi este prunc.
Scânceşte şi varsă în braţele doicii.
Apoi elevul bombănind cu ghiozdanul în spate
Şi faţa luminoasă a zorilor, târându-se la şcoală
Fără niciun chef, ca melcul. Urmează îndrăgostitul
Care oftează ca un furnal, într-o baladă jeluitoare
Dedicată sprâncenelor iubitei. Pe urmă soldat.
Cu potopul de înjurături nemaipomenite, bărbos ca leopardul.
Cât se poate de fudul, iute sare să se-ncaiere.
Căutându-şi balonul umflat al faimei
Chiar şi în gură de tun. Dup-aceea judecător
Cu burta mare, frumoasă, îndesată de claponi din cei buni.
Privirea severă şi barba corect ajustată.
Plin de zicale-nţelepte şi de pilde actuale;
Aşa îşi joacă el rolul. A şasea vârstă se schimbă
În ciorapi de lână până sus şi papuci.
Ochelarii pe nas, traista într-o parte.
Pantalonii din tinereţe, încă buni, însă largi cât e lumea.
Pe pulpele chircite; iar vocea puternică de bărbat
I se întoarce la vorba piţigăiată a copilului, cu suflu
Şi fluierături în glas. Ultima scenă din toate.
Care încheie această ciudată istorie plină de fapte.
Este a doua copilărie şi uitarea totală.
Fără dinţi, fără văz, fără gust, fără nimic.
(*Cum vă place*, Actul II, Scena 7)

Se întâmplă uneori ca rolul atribuit să nu fie unic şi atunci imperativul suprem este acela de a juca roluri succesive, corespunzătoare fiecărei vârste. În celebrul monolog al lui Jaques

putem însă descoperi şi altceva: îndemnul de a accepta cu seninătate scurgerea timpului, trecerea de la un rol la altul… Diseminării practicate de către strategii „jocului" i se adaugă aici viziunea originală a unui şir de roluri care nu mai tind să înşele, să amăgească, ci, dimpotrivă, să pună fiinţa în rezonanţă cu etapele proprii parcursului ei existenţial. Conceptul de identitate nu mai este dislocat, identitatea prezentându-se de această dată ca sumă a rolurilor succesiv interpretate de-a lungul unei vieţi. „Pluralitatea" nu mai apare ca un eşec identitar, căci ea permite acum realizarea deplină a fiinţei, tocmai în virtutea acestui acord cu timpul şi cu metamorfozele pe care el le generează. Rolul corespunde unei vârste şi e de datoria omului să-şi asume această vârstă şi să i se supună: să fie tânăr la vremea tinereţii şi bătrân la cea a bătrâneţii. A nu admite această logică produce grave tulburări existenţiale, abateri de la drumul firesc, căci rolul „biografic" programat depăşeşte individualul, el incluzând datele unei partituri umane universale. Pe care trebuie să o acceptăm… chiar şi în zilele noastre.

BOTTOM

[…] dar omul nu-i decât un bufon bălţat

(*Visul unei nopţi de vard*, Actul IV, Scena 1)

Asta vrea să spună că identitatea fiinţei se constituie din adaosuri multiple, că ea este rezultatul unei adiţionări, că „eu" înseamnă, de fapt, „mai mulţi". Omul poartă, la capătul vieţii, „zdrenţele" rolurilor interpretate de-a lungul anilor pe care i-a trăit.

JULIETA

Scena asta lugubră eu trebuie s-o joc singură.

(*Romeo şi Julieta*, Actul IV, Scena 3)

REGELE

Întreaga mea domnie n-a fost decât teatrul

Unde s-a jucat povestea aceasta.

(*Henric al IV-lea*, Partea a II-a, Actul IV, Scena 3)

REGELE

Să-i lăsăm şi să tragem cortina.

(*Henric al VIII-lea*, Actul V, Scena 2)

Viaţa este văzută ca o reprezentaţie care i-a interzis individului orice autonomie şi care a fost reglată după normele unei reprezentaţii teatrale, căci iminentul sfârşit (al spectacolului şi al vieţii deopotrivă) se traduce prin metafora cortinei, figură a finitudinii. Dar, după câte se

spune, ultimul cuvânt al lui Rabelais n-a fost oare *Cortina*?

PAROLE ceea ce sunt pur şi simplu Mă va ajuta să trăiesc [...] Câtă vreme trăieşte, omul are unde şi din ce.

(*Totu-i bine când se sfârşeşte cu bine*, Actul IV, Scena 3)

Idealul suprem constă în depăşirea tuturor rolurilor şi a tot ceea ce ele presupun ca alienare: trecerea de la multiplu (de la „bălţat", de la eteroclit, de la divers) la unitate, la acel *Unu* reconciliat cu propria-i esenţă ireductibilă.

PERDITA Văd încotro bate piesa şi sunt silită să joc şi eu un rol.

(*Poveste de iarnă*, Actul IV, Scena 4)

Lumea este un teatru, iar viaţa fiecăruia este... piesa personală! În care nu are cum să nu joace, în care este *obligat* să joace. Metaforele teatrale ne impregnează existenţa.

MACBETH

Două adevăruri se rostesc Asemenea unor prologuri la acţiunea ascendentă A temei imperiale.

(*Macbeth*, Actul I, Scena 3)

GLOUCESTER Şi dacă prin moartea mea această insulă ar fi fericită şi ar pune capăt perioadei de tiranie, Eu mi-aş da viaţa cu dragă inimă; Însă asta n-ar fi decât prologul la piesa lor, Fiindcă multe mii de oameni, care nu simt încă primejdia Nu vor mai apuca sfârşitul tragediei la care ei înşişi conspiră.

(*Henric al VI-lea*, Partea a II-a, Actul HI, Scena 1)

IAGO

[...] un semn, un prolog obscur la o poveste de pofte şi gânduri murdare.

(*Orbello*, Actul H, Scena 1)

ANTONIO Prin mâna sorţii se împlineşte faptul care din lucrurile trecute va face prolog

(*Furtuna*, Actul II, Scena 2)

FALSTAFF

(*întâlnirea va fi*), ca să zic aşa, prologul comediei noastre.

(*Nevestele vesele din Windsor*, Actul HI, Scena 5)

O variantă a metaforei „lumea este un teatru" integrează, în afara obişnuitei referinţe la actor, la practicile şi la recuzita lui, principiile înseşi ale organizării unei piese. Ele intervin ca termeni ai unei construcţii metaforice în care viaţa este asemuită cu tui text a cărui arhitectură o reproduce fidel. Fapt ce ţine, desigur, de

teatralizarea generalizată sub semnul căreia Shakespeare îşi plasează întreaga viziune, cu precizarea că, de data aceasta, o viaţă se structurează întocmai ca o operă dramatică. Citatele relevă valoarea „începutului" atât pentru o biografie, cât şi pentru o piesă de teatru. Acum scriitorul este cel care vorbeşte şi cel care, prin diferitele replici citate, confirmă valenţele simbolice pe care le acordă organizării unui text dramatic.

BASTARDUL (EDMUND)

[...] şi el (*Edgar*) apare la ţanc, precum deznodământul în piesele de demult. Să joc falsa melancolie, suspinând ca Tom Nebunul...

(*Regele Lear*, Actul I, Scena 2)

Celălalt termen evocat se referă la „sfârşitul" unei piese, şi o face chiar cu o uşoară ironie, căci, ca şi acest „sfârşit" deseori aşteptat şi programat, sosirea lui Edgar nu e deloc surprinzătoare, după cum nu e o surpriză nici căderea lui în capcana întinsă de fratele său vitreg. Shakespeare transformă o opinie estetică în termen de comparaţie cu un eveniment concret, referitor la raporturile dintre două personaje. Arta şi principiile ei de compoziţie domină „compoziţia" vieţii înseşi.

BEROWNE

Iubirile noastre nu sfârşesc întocmai ca în piesele de odinioară.

(*Zadarnicele chinuri ale dragostei*, Actul V, Scena 2)

Se poate remarca aici poziţionarea polemică a lui Shakespeare ca autor de comedii *noi*, moderne, care priveşte cu condescendenţă şi rezervă practicile vechilor comedii. Dincolo de situaţia dramatică reală, pe care ne-o limpezeşte o comparaţie „estetică", se întrevăd bătăliile artistice ale unei întregi epoci. Metafora se erijează într-un racursiu extrem de eficient, capabil să discrediteze o practică străveche şi să afirme totodată necesitatea recurgerii la procedee ieşite de sub tutela împovărătoare a tradiţiei. Shakespeare nu scrie tratate sau manifeste literare; el îşi formulează şi dispersează opiniile în însăşi materia teatrului său. Ca să reluăm o sugestivă imagine a lui Deleuze şi Guattari, am putea vorbi şi la Shakespeare despre o estetică de un tip cu totul special, care se infiltrează subteran în întreaga lui operă aidoma unui rizom. Ea adoptă adesea o înfăţişare modestă, pare marginală, aleatorie şi are ca instrument preferat metafora.

HERMIONE [...] Dumneavoastră, sire, deşi daţi impresia asta, Ştiţi mai bine ca oricine că viaţa mea trecută A fost atât de virtuoasă, castă şi credincioasă Pe cât sunt acum de nefericită; este mai mult

Decât poate cuprinde istoria, chiar modelată fiind şi jucată ca să-i emoţioneze pe spectatori.

(*Poveste de iarnă*, Actul HI, Scena 2)

Viaţa întrece teatrul, artă în care, spune Shakespeare folosindu-se de una dintre derutantele lui metafore, totul se supune unui program bine definit al cărui obiectiv este acela de a emoţiona. Teatrul nu e, aşadar, inocent, el practică o întreagă strategie atent calculată pentru a crea acel climat de sânge, furie şi teroare atât de intens cultivat în epocă. Dacă Shakespeare e destul de zgârcit în privinţa dezvăluirii procedeelor dramatice şi a codurilor de scriitură, el le confirmă totuşi existenţa şi scopul în care sunt folosite. Teatrul face din afecte o ţintă privilegiată; el este înainte de toate o chestiune de sentimente. Totul se petrece în acest perimetru al emoţiei profunde.

POSTHUMUS E meşterul de la monetărie care m-a turnat după tiparul lui.

(*Cymbeline*, Actul II, Scena 4)

Viaţa se defineşte prin raportare la artă şi la eşecurile acesteia. Ceea ce nu face decât să sporească amărăciunea constatărilor. Şi, uneori, asemenea afirmaţii tulbură mai mult decât o banală consemnare a înfrângerii. Căci ele ne dau despre propria noastră existenţă imaginea unui deşeu deja inventariat. „Sunt plictisitoare ca o poezie proastă", spunea cândva o prietenă, iar vorbele ei aveau ceva răscolitor tocmai prin obiectivitatea rece cu care îşi scruta eul, afectat până-ntr-atât de un grav „defect de fabricaţie" sau „de compoziţie" încât putea fi socotit un rebut, un produs prost executat.

REGELE

Hai, domnule, este nevoie de douăşpe luni şi-o zi.

Ca să ajungă la capăt.

BEROWNE Prea mult pentru o piesă.

(*Zadarnicele chinuri ale dragostei*, Actul V, Scena 2)

Încă o dată, viaţa este evaluată aplicându-i-se normele unei piese, care, la rândul ei, ne poate dezvălui sensul unei vieţi, al unei acţiuni sau al unei decizii. Viaţa şi piesa se întrepătrund, luminându-se reciproc. Dar nici lui Shakespeare şi nici personajelor sale nu le place… lungimea. Rezervă reiterată deseori.

Lumea-i un teatru

PERICLE Dar voi, oh, puteri! Care daţi cerurilor ochi fără număr spre a vedea faptele oamenilor!

(*Pericle*, Actul I, Scena 1)

ROSS

Ah! nobile bătrân, Tu vezi cum cerurile, tulburate de faptele omului Ameninţă scena lui plină de sânge.

(*Macbeth*, Actul II, Scena 4)

Lumea ca teatru respectă acea diviziune a muncii pe care se bazează… arta teatrului. Există, pe de o parte, actorii, adică oamenii, şi, de cealaltă parte, publicul care îi priveşte, redus uneori la un singur Spectator, Divinitatea însăşi. Nimic nu-i scapă ochiului divin care uneori se bucură, alteori vede cu îngrijorare cum se măcelăresc muritorii între ei. Ştim însă că acest Spectator suprem nu este un inocent, că el dispune de o cunoaştere care îi e proprie, cunoaşterea scenariului prestabilit, în funcţie de respectarea căruia intervine pentru a răsplăti sau a sancţiona „interpreţii". Pe scena-lume forfotesc actorii, în timp ce în sala cerească se află doar un Spectator, dotat, ca orice divinitate, cu miriade de priviri. El este *Unul*, dar multiplu… Ochiul său atotvăzător – ca într-un frumos tablou al lui Odilon Redon care materializează Privirea divină – figurează puterea pe care o exercită asupra lumii. Un Big Brother din timpuri imemoriale…

BEROWNE

De-a v-aţi ascuns; un joc de demult al copiilor.

Eu stau în cer ca un semizeu.

Şi iau aminte la tainele unor nebuni nefericiţi.

(*Zadarnicele chinuri ale dragostei*, Actul IV, Scena 3)

Iată şi varianta derizorie a dispozitivului de supraveghere divină. Beneficiind doar de resursele modeste ale teatrului, supravegherea există, se exercită, dar e lipsită de orice mister şi de orice aură. Fapt explicabil, de altfel, prin datele concrete ale scenei elizabetane structurate pe trei niveluri, structură ce reproduce modelul cosmic admis în epoca lui Shakespeare ca model de organizare a lumii. Încă o dată, teatrul se înfăţişează ca un cosmos la scară redusă şi ca o versiune prescurtată a istoriei. Ceea ce generează efecte comice, dar, în acelaşi timp, atestă importanţa misiunii care i-a fost încredinţată teatrului. Graţie jocului teatral, descoperim principiile fondatoare ale scenariului uman plasat sub o supraveghere sacră. Să poţi exprima şi face vizibilă, prin intermediul unui instrument rudimentar şi brut, complexitatea ordinii divine şi profane deopotrivă, este, într-adevăr, un pariu extrem de îndrăzneţ.

JAQUES Lumea întreagă e o scenă, Bărbaţii şi femeile nu sunt decât nişte actori.

(*Cum vdplace*, Actul II, Scena 7)

Cum am putea să nu facem o apropiere între această acceptare necondiţionată a motivului spectacolului generalizat şi melancolie… stare de spirit ce trădează durerea unei pierderi şi nostalgia unei absenţe? Căci fiinţa care, la Shakespeare, formulează cel mai explicit datele dispozitivului şi pretinde supunere faţă de imperativele lui este nimeni altul decât Jaques… Melancolicul. Merită să reflectăm asupra acestei asocieri dintre optimismul unui acord şi tristeţea provocată de către ceea ce el implică. Oximoron al Renaşterii. E ca şi cum în vremea

Revoluţiei din Octombrie s-ar fi vorbit despre un „comunism melancolic". Şi totuşi el a existat.

BĂTRÂNUL DUCE Vezi că nu suntem noi singurii nefericiţi: Acest mare teatru universal Arată spectacole mult mai dureroase decât scena în care jucăm noi.

(*Ibid*.)

Faptul că ne aflăm pe scena care reuneşte multitudinea infinită de fiinţe asemenea nouă ne invită să nu ne disociem de acest ansamblu atât de divers şi de multicolor şi să ne plasăm propriul destin într-o perspectivă comunitară… Nu suntem singuri pe lume. Participăm cu toţii la aceeaşi reprezentaţie, dar, ca în teatru, există şi aici o ierarhie a rolurilor şi a situaţiilor. Scena nu este câtuşi de puţin omogenă, iar noi trebuie să învăţăm să ne… comparăm. Firește, vom acorda prioritate spectacolului *nostru*, dar, ca într-un faimos tablou al lui Breughel, *Prăbuşirea lui har*, de jur-împrejur se desfăşoară şi alte spectacole: ele se ignoră reciproc, dar coabitează, iar noi, publicul, suntem invitaţi să le privim pe toate. Scena lumii este policentrică, iar asta ne obligă să-i admitem diversitatea, să ne trăim propriul rol şi să ne raportăm permanent la ceilalţi. Lecţie de relativism… în pofida unităţii aparente a realului, contemplată de la înălţime de o privire unică şi atotcuprinzătoare.

NORTHUMBERLAND Să piară ordinea!
Şi lumea asta să nu mai fie o scenă
Care întreţine discordia unui act greoi.

(*Henric al IV-lea*, Partea a II-a, Actul I, Scena 1)

Blestem cumplit… prin care se menește dispariţia acelei „ordini" ce garantează dispozitivul „lumii ca teatru", ordine care, năruindu-se,

va arunca lumea în haos, căci nu vor mai exista atunci nici spaţiu structurat şi nici roluri precis repartizate muritorilor. Dacă, în melancolia lui, Jaques rămâne un apărător al „ordinii", în schimb pe îndârjitul Northumberland, veritabil precursor al lui William Blake, revolta îl face să dorească din adâncul sufletului său rebel ca „spectacolul lumii" să înceteze. Exasperat, sperând ca „liniştitoarea ordine" să piară o dată pentru totdeauna, el vrea ca destinul individual şi tragedia colectivă să coincidă.

LEAR

Când ne naştem, plângem că ne-am trezit
Pe scena asta mare de nebuni.

(*Regele Lear*, Actul IV, Scena 6)

Erasm din Rotterdam plasase lumea sub semnul nebuniei: celebrul său *Elogiu* nu făcea decât să constate cu indignare domnia dezordinii într-o lume „pe dos"... Lear pare să-l fi citit pe Erasm, căci, asumându-şi anticul motiv al „lumii ca teatru", el îl percepe ca „inversat": da, teatrul există, dar e populat de smintiţi, de minţi rătăcite; demenţa s-a generalizat. Teatrul lumii s-a transformat într-un adevărat ospiciu, care îl înspăimântă pe orice nou-venit, îngrozit de perspectiva de a pătrunde aici, de a face parte dintr-o astfel de lume. Plânsul nou-născutului e o dovadă de luciditate, de înţelepciune prematură.

MACBETH

Viaţa nu-i decât o umbră în mişcare, un biet actor care se împăunează şi se-agită pe scenă cât e vremea lui iar pe urmă nici nu mai auzi de el; e o poveste Spusă de un idiot, plină de zgomot şi furie, Care nu are niciun sens.

(*Macbeth*, Actul V, Scena 5)

Mereu aceeaşi amară constatare, recurenţă profund semnificativă: ca încarnare a principiului ordinii, dispozitivul „lumii ca teatru" era liniştitor, garanta funcţionarea impecabilă a unui mecanism în care fiecare rotiţă îşi îndeplinea funcţia ce-i fusese atribuită. Acum, asemenea unei maşinării stricate, dispozitivul nu mai linişteşte pe nimeni, nu mai inspiră încredere; dimpotrivă, el induce o stare de panică aidoma celei pe care o generează nebunia. Văduvită de un rol prestabilit, trăindu-şi scurta ei viaţă care se scurge „precum ora măsurată de clepsidră", înfumurată şi găunoasă, fiinţa lipsită de repere plonjează într-o lume oarbă, sortită întunericului şi redusă la

bâiguielile unui debil mental. Epavă a unui naufragiu, căzută complet în ruină, „lumea ca teatru" continuă să facă din oameni actori… dar actori ce par a fi mai degrabă nişte disperate automate dereglate. Actorul de odinioară, care evolua sub controlul supravegherii divine, şi-a pierdut nobila lui vocaţie de atunci şi, ajuns un „sărman actor", se împleteceşte jalnic printre iţele încâlcite ale unui teatru haotic, lipsit atât de organizarea cât şi de pavăza pe care i-o oferise prezenţa Marelui Spectator. El evoluează astăzi sub un cer gol!

Nietzsche nu e departe. Dacă Dumnezeu e absent, „teatrul lumii" îşi pierde cel mai preţios spectator şi, rămas orfan, se dezinteresează total de actorii săi, lăsându-i să rătăcească bezmetici. Când arhitectura lumii se prăbuşeşte, demenţa pune stăpânire pe toată suflarea.

PROSPERO

Suntem făcuţi din substanţa Viselor, iar mărunta noastră viaţă E înconjurată de somn.

(*Furtuna*, Actul IV, Scena 1)

La capătul unei întregi opere, o concluzie se impune cu greutatea unui verdict: ordinea securizantă a „lumii ca teatru" e pe cale să dispară cu desăvârşire. Edificiul construit cu atâta grijă se zguduie din temelii, minat fie de ravagiile unei nebunii tot mai extinse şi mai răvăşitoare, fie din pricina intruziunii viselor, care, ca la orice autor baroc, fac ca lumea, deopotrivă cu teatrul, să devină incertă. Şi astfel, iluziei hrănite de *scenă* îi succedă iluzia pe care o zămisleşte *visul*, acest drog puternic sub influenţa căruia reducem lumea la o experienţă onirică, paşnică şi amăgitoare. Când „lumea e un vis", singura noastră soluţie salvatoare rămâne somnul. „Să mori, să dormi", spunea Hamlet. Oare Prospero nu inversează termenii acestei aserţiuni, bazându-se, în fond, pe aceeaşi identificare a unuia cu celălalt? „Să dormi, să mori"… Când spectacolul s-a sfârşit, când nebunia s-a potolit, omul se cufundă într-o lume care nu mai poate fi controlată de nimeni, lumea somnului, tărâmul viselor. Viziune idilică… Câteva veacuri mai târziu, Goya, cuprins de panică, va clama celebra constatare: „Somnul raţiunii naşte monştri". Deocamdată însă, epuizat de lupta cu monştrii pe care a trebuit să-i înfrunte, Prospero alege fuga de lume, abandonarea ei. Somnul ca „dublu al morţii" pune punct acestei frenetice opere „pline de vuiet şi clocotind de patimi". El consacră „setea de repaus" a lui Shakespeare, departe de teatru şi de dublele sale sortilegii.

SUMAR

Cuvânt înainte 7
Prefață: O estetică difuză 9
Introducere: Theatrum mundi, *de Jean-Michel Deprats 23*
SHAKESPEARE, LUMEA-I UN TEATRU
Actorul şi dublul său statut 57
Visul unei nopți de vard: repetițiile pregătesc jocul 75
Costume şi incertitudini identitare 102
Spectator şi public 118
Puterile şi deriziunea teatrului 130
Hamlet 150
Prologuri şi Epiloguri: convenție şi vis 204